



МАТИЦА СРПСКА  
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК  
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SERBICA  
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE  
MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

Покренут 1970. године  
До књ. 25. (1983) под називом *Зборник за славистику*

Главни уредници

Од 1. до 43. књиге др Милорад Живанчевић,  
од 44. до 53. књиге др Миодраг Сибиновић,  
од 54–55. до 82. књиге др Предраг Пипер  
Од 83. књиге др Корнелија Ичин

Уредништво

др Корнелија Ичин, главни уредник (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Марта Бјелетић (Институт за српски језик САНУ), др Џон Боулт (Универзитет Јужне Калифорније, Институт модерне руске културе, САД), др Михаил Вајскопф (Јеврејски универзитет, Израел), др Вилем Вестстејн (Факултет хуманистичких наука Универзитета у Амстердаму, Холандија), др Дојчил Војводић (Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду), др Роналд Врон (Калифорнијски универзитет, САД), др Ханс Гинтер (Универзитет у Билефелду, Немачка), др Зоран Ђерић (Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Српско народно позориште у Новом Саду), др Александра Корда Петровић (Филолошки факултет Универзитета у Београду), академик Наталија Корнијенко (Институт за светску књижевност РАН, Русија), академик Луиђи Магарото (Универзитет «Ка Фоскари», Италија), др Синити Мурата (Факултет за стране студије Универзитета „Софија“, Јапан), др Људмила Поповић (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Љубинко Раденковић, дописни члан САНУ (Балканолошки институт САНУ), др Игор Смирнов (Универзитет у Констанцу, Немачка), академик Андреј Топорков (Институт за светску књижевност РАН, Русија), академик Анатолиј Турилов (Институт за славистику РАН, Русија), академик Борис Успенски (Напуљски универзитет за источне студије—НИУ „Висока школа економије“, Италија—Русија), академик Роберт Ходел (Институт за славистику Универзитета у Хамбургу, Немачка)

Editorial board

Kornelija Ičin, PhD, Editor-in-Chief (Faculty of Philology, University of Belgrade), Marta Bjeletić, PhD (Institute for Serbian language of the SASA), John Bowl, PhD (University of South California; Institute of Modern Russian Culture, USA), Zoran Đerić, PhD (Academy of Arts, University in Banja Luka; Serbian National Theatre in Novi Sad), Hans Günther, PhD (University of Bielefeld, Germany), Academician Robert Hodel, PhD (University of Hamburg, Germany), Aleksandra Korda Petrović, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Academician Nataliya Kornienko, PhD (Institute for World Literature of the RAS, Russia), Academician Luigi Magarotto, PhD (University Ca' Foscari, Italia), Shinichi Murata, PhD (Faculty of Foreign Studies of the University "Sofia", Japan), Ljudmila Popović, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Ljubinko Radenković, corresponding member, PhD (Institute for Balkan Studies of the SASA), Igor Smirnov, PhD (University of Konstanz, Germany), Academician Andrey Toporkov, PhD (Institute for World Literature of the RAS, Russia), Academician Anatoly Turilov, PhD (Institute of Slavic Studies of the RAS, Russia), Academician Boris Uspensky, PhD (University of Naples for Eastern Studies — National Research University Higher School of Economics, Italy — Russia), Dojčil Vojvodić, PhD (Faculty of Philosophy, University of Novi Sad), Ronald Vroon, PhD (Department of Slavic Languages and Literatures of the University of California, USA), Michael Weisskopf, PhD (Hebrew University of Jerusalem, Israel), Willem Weststeijn, PhD (Faculty of Humanities of the University of Amsterdam, the Netherlands)

ISSN 0352-5007 | UDC 821.16+811.16(05)

ЗБОРНИК  
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА  
СЛАВИСТИКУ

105

НОВИ САД • 2024

МАТИЦА СЕРБСКАЯ  
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA  
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК  
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

105

НОВИ САД

## САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

### СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Марија Шумилова, Русская модель сербского десятисложника в работах А. А. Шумилова: перевод <i>Горного венца</i> П. Негоша в сравнении с поэтическими опытами А. Востокова и А. Пушкина	9
Antonina Martynenko, Unreadable poems of a non-existent poetess: an image of a female poet in one 19 <sup>th</sup> -century hoax	31
Оливера Жижовић, „Бог није збачен“: Лав Толстој и Казимир Маљевич	47
Елена Кусовац, Авангардистские приемы в романах <i>Парижачьи</i> и <i>Восхищение Ильи Зданевича</i>	67
Александр Марков, Вера Инбер как киносценарист: жанры катастрофического прогресса	77
Марија Кувекаловић, <i>Урличи, Кино!</i> Сергеја Третјакова: „Радник и градитељ речи“ новог живота	91
Наталья Ковтун, Образ Пушкина в зеркале довлатовского мифа (на материале повести <i>Заповедник</i> )	103
Андрей Россомехин, Как сделан сюжет впотьмах (к проблеме отмены русской литературы)	123

### ОБЭРИУ

Андрей Устинов, A Note from the Editor	141
Александр Кобринский, Игорь Лоцилов, Студенческое дело Николая Заболоцкого	143
Александр Соболев, К ранней биографии Александра Туфанова	177
Андрей Устинов, «Крупное явление»: Книга Константина Вагинова 1926 года на фоне времени	191
Валерий Отяковский, К истории одной несостоявшейся выставки футуризма	221
Игорь Лоцилов, Андрей Устинов, Черный квадрат и белый стол: «Чинари», «Радикс» и Казимир Малевич	227
Олег Лекманов, Андрей Устинов, Персонаж времени и места: об одном знакомом Хармса	253
Игорь Лоцилов, Даниил Хармс в 1938 году: Стихотворения и замыслы	261
Александр Кобринский, Дело Эстер	267
Илья Виноцкий, Андрей Устинов, «Разговор небывших»: нежить, Даль и Достоевский в «суеверологии» Хармса	303
Павел Герасименко, Хармс на улице Маяковского	317

## ПРИЛОЗИ И ГРАЃА

Радослав Докмановић, Три писма Василија Кандинског у заоставштини Ото Бихали Мерина .....	325
Леонид Большухин, Марија Александрова, «Когда любит поэт...»: Пастернак vs Маяковский .....	335
Борис Соколов, Доктор Гарин в эпоху ядерки .....	349
Јана Коскова, Hanna Sytar, The most frequent lemmas in the Ukrainian and Czech corpus as a resource for foreign language learning and teaching .....	369

## ПРИКАЗИ

<i>Сѝари Влах: насеља, њорекло сѝановнищѝва, обичаји</i> , Библиотека „Корени: српске земље, насеља, порекло становништва, обичаји“, књ. 53, приредио Борисав Челиковић, Београд: Службени гласник, САНУ, 2023, 997 стр. ( <i>Драѓана Ђурић</i> ) .....	383
Јелена Марићевић Балаћ, <i>Ка осмеху Европје: савремено српско, њољско и чешко њеснищѝво у комѝарайивном кључу</i> . Нови Сад: Академска књига, 2023, 296 стр. ( <i>Александра Корда Пејровић</i> ) .....	385
Наталѝа. Ковтун (кол. авт.; отв. ред.). <i>Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков</i> . Москва: ФЛИНТА; Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева, 2021, 260 стр. ( <i>Нада Милићевић</i> ) .....	387
Екатерина Андреева, <i>Мультиэкранное время. Искусство XX — начала XXI веков</i> , Санкт-Петербург: ДА, 2023, 272 стр. ( <i>Лана Јекнић</i> ) .....	391

## ХРОНИКА

Међународна конференција „Авангарда као философија будућности“, Јереван, 18–21. мај 2023 г. ( <i>Корнелија Ичин</i> ) .....	397
Округли сто „По стопама изложбе ‘Живим и видим. Уметници и песници из круга Всеволода Њекасова’ у Волго-Вјатској филијали Државног музеја ликовних уметности ‘А. С. Пушкин’. Поводом 90. рођендана Ерика Булатова“. 24. новембар 2023, Државни музеј ликовних уметности „А. С. Пушкин“ ( <i>Корнелија Ичин</i> ) .....	402
Регистар кључних речи .....	405
Списак сарадника .....	411
Упутство за припрему рукописа за штампу .....	413
Рецензенти .....	422

## САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

### ARTICLES AND TREATISES

Maria Shumilova, Russian model of the Serbian decasyllable in the works of A. A. Shumilov: Translation of <i>The Mountain Crown</i> P. Njegosh compared with the works of A. Vostokov and A. Pushkin	9
Antonina Martynenko, Unreadable poems of a non-existent poetess: an image of a female poet in one 19 <sup>th</sup> -century hoax	31
Olivera Žižović, „God iz not cast down“: Leo Tolstoi and Kazimir Malevich	47
Jelena Kusovac, Avant-garde techniques in Ilya Zdanevich's novels <i>Parizhachi</i> and <i>Voskhischenie</i>	67
Alexander Markov, Vera Inber as a film scriptwriter: genres of catastrophic progress	77
Marija Kuvekalović, Sergei Tretyakov's <i>Roar, China!</i> : “Word-Worker and Word-Constructor” of a New Life	91
Natalia Kovtun, Between Byron and the hare, or the Image of Pushkin in the Mirror of the <i>Pushkin hills</i> by S. Dovlatov	103
Andrey Rossomakhin, How is made “Plot in the Gloom” (To the problem of the Russian Literature's Cancellation)	123

### OBERIU

Andrei Ustinov, A Note from the Editor	141
Aleksandr Kobrinsky, Igor Loshchilov, Nikolai Zabolotsky's Student File	143
Alexander Sobolev, From Aleksandr Tufanov's Early Bopgraphy	177
Andrei Ustinov, “Big Phenomenon”: Konstantin Vaginov's Book of 1926 in the Context of Times	191
Valerii Otiakovskii, On a History of One Failed Futurist Exhibition	221
Igor Loshchilov, Andrei Ustinov, Black Square and White Table: “Chinari”, “Radix” and Kazimir Malevich	227
Oleg Lekmanov, Andrei Ustinov, A Person for Time and Place: about one of Kharms' Acquaintances	253
Igor Loshchilov, Daniel Kharms in 1938: Poems and Plans	261
Aleksandr Kobrinsky, The Case of Esther	267
Ilya Vinitsky, Andrei Ustinov, “Conversation of the Non-Living”: The Undead, Dal' and Dostoevsky in Kharms' “Superstitionology”	303
Pavel Gerasimenko, Kharms on Mayakovsky street	317

## CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Radoslav Dokmanović, Three letters of Wassily Kandinsky in the Legacy of Oto Bihalji Merin .....	325
Leonid Bolshukhin, Maria Aleksandrova, “A poet’s loving...”: Pasternak vs Mayakovsky .....	335
Boris Sokolov, Doctor Garin during the Epoch of Nuclear War .....	349
Jana Kockova, Hanna Sytar, The most frequent lemmas in the Ukrainian and Czech corpus as a resource for foreign language learning and teaching .....	369

## REVIEWS

<i>Сїари Влах: насеља, порекло сїановнищїва, обичаји</i> , Библиотека „Корени: српске земље, насеља, порекло становништва, обичаји“, књ. 53, приредио Борисав Челиковић, Београд: Службени гласник, САНУ, 2023, 997 стр. ( <i>Dragana Đurić</i> ) .....	383
Јелена Марићевић Балаћ, <i>Ка осмеху Европје: савремено српско, њољско и чешко њеснищїво у комїарайивном кључу</i> . Нови Сад: Академска књига, 2023, 296 стр. ( <i>Aleksandra Korda Petrović</i> ) .....	385
Наталња Ковтун (кол. авт.; отв. ред.). <i>Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков</i> . Москва: ФЛИНТА; Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева, 2021, 260 стр. ( <i>Nada Milićević</i> ) .....	387
Екатерина Андреева, <i>Мультиэкранное время. Искусство XX — начала XXI веков</i> , Санкт-Петербург: ДА, 2023, 272 стр. ( <i>Lana Jeknić</i> ) .....	391

## CHRONICLE

International Conference “Avant-garde as Philosophy of the Future”, Yerevan, 18–21. May 2023 ( <i>Kornelija Ićin</i> ) .....	397
Round table “On the Traces of the Exhibition ‘I Live and See. Artists and poets of Vsevolod Nekrasov’s circle’ in the Volga-Vyatka branch of The Pushkin State Museum of Fine Arts. To the 90th anniversary of Eric Bulatov”. November 24, 2023, The Pushkin State Museum of Fine Arts ( <i>Kornelija Ićin</i> ) .....	402
Register of key words .....	405
List of contributors .....	411
Instructions for authors .....	413
Reviewers .....	422

Мария Шумилова  
НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге  
shumilovamf@gmail.com

Maria Shumilova  
HSE University in St. Petersburg  
shumilovamf@gmail.com

РУССКАЯ МОДЕЛЬ СЕРБСКОГО ДЕСЯТИСЛОЖНИКА  
В РАБОТАХ А. А. ШУМИЛОВА:  
ПЕРЕВОД *ГОРНОГО ВЕНЦА* П. НЕГОША  
В СРАВНЕНИИ С ПОЭТИЧЕСКИМИ ОПЫТАМИ  
А. ВОСТОКОВА И А. ПУШКИНА

RUSSIAN MODEL OF THE SERBIAN DECASYLLABLE  
IN THE WORKS OF A. A. SHUMILOV: TRANSLATION OF  
*THE MOUNTAIN CROWN* BY P. NJEGOSH COMPARED  
WITH THE WORKS OF A. VOSTOKOV AND A. PUSHKIN

Статья посвящена уникальному переводу на русский язык поэмы П. Негоша *Горный венец*. Особенности русского стихосложения (нехарактерность и неудобство силлабического метра как следствие реформы языка и концепции Тредиаковского и Ломоносова) до сих пор не позволяли воссоздать звучание сербского десятисложника на русском материале. Петербургский филолог Александр Александрович Шумилов, отрицая несвойственность силлабики для русского стихосложения и настаивая на необходимости передать оригинальное звучание сербского текста, создал русскую модель сербского десятисложника и осуществляет ее в своем переводе. В статье анализируются сложности осуществления подобного перевода и доказываются поэтическое новаторство автора, а также проводится сравнительный анализ выбранного перевода с работами Александра Востокова и Александра Пушкина — первых авторов, предпринявших попытку воссоздать звучание сербской народной песни на русском языке. Сравнение формальных метрических характеристик текстов Шумилова, Востокова и Пушкина проводится при помощи электронного стиховедческого корпуса Prosimetron, разработанного Е. В. Казарцевым и В. Ващенко и обладающего цифровыми инструментами анализа просодии стиха.

*Ключевые слова:* сербский эпический десятисложник, формальное стиховедение, сравнительное стиховедение, поэтический перевод.

The article is devoted to the unique Russian translation of P. Njegosh's poem *The Mountain Crown*. The peculiarities of Russian versification (uncharacteristic and inconvenient syllabic meter as a consequence of the language reform and the theory of Trediakovsky and Lomonosov) have not yet made it possible to recreate the sound of the Serbian decasyllable on Russian material. Russian philologist A. A. Shumilov, denying the unusual nature of syllabics for Russian versification and insisting on the need to convey the original sound of the Serbian text, creates a Russian model of the Serbian decasyllable and implements it in his translation. The article analyzes the difficulties of implementing such a translation and proves the poetic innovation of the author, as well as conducts a comparative analysis of the selected translation with the works of A. Vostokov and A. Pushkin — the first authors who attempted to recreate the sound of a Serbian song in Russian. A comparison of the formal metrical characteristics of the texts of Shumilov, Vostokov and Pushkin is made using the tools of Prosimetron — a digital poetry corpus, developed by E. V. Kazartsev and V. Vashchenkov and created to analyse the prosody of verse.

*Keywords:* Serbian epic decasyllable, formal analysis of poetry, comparative analysis, poetic translation.

## 1.

Проблема создания эквиритмичного перевода отнюдь не нова. Различие национальных систем стихосложения создает очевидные противоречия между звучанием оригинала и его возможными иноязычными адаптациями, восприятием стихотворного текста носителями разных языков, отличающихся по своей фонологической структуре. Однако следует дополнительно уточнить различия между системами русского и сербского стихосложения, рассуждая о возможности создания аналогов сербского народного метра средствами русского языка.

Стих поэмы *Горный венец*, переводу которой посвящена наша работа, отличается явными признаками силлабической метрической организации: равносложностью строк (десять слогов в каждой строке), постоянной цезурой (после четвертого слога), свободным распределением ударений при общей хорейческой тенденции, а также квантитативной концовкой (на предпоследнем, девятом слоге, предпочитается долгота, а на двух предыдущих слогах — седьмом и восьмом — долгота избегается) (Гаспаров 2003: 18); термин «квантитативная концовка» также используется К. Тарановским (Тарановский 2010: 505) и Р. Якобсоном (Якобсон 1987: 43). Справедливо заметить, что все перечисленные характеристики в целом характерны для стиха сербской народной поэзии (Гаспаров 2003: 18).

Е. В. Казарцев в работе *Введение в сравнительное стиховедение: методы и основы анализа*, опираясь на работы М. Л. Гаспарова, кратко описывает процесс эволюции силлабического стиха в языках славянских народов. Казарцев отмечает, что древнеславянский (силлабический) стих «восходит к общеиндоевропейскому силлабическому безрифменному стиху»; от общеиндоевропейского стиха он наследует «короткий 8-сложник и две разновидности долгого стиха — 10- и 12-сложник», а также — квантитативную концовку (Казарцев 2015: 35). В дальнейшем, с изменением языковых условий, славянский силлабический стих претерпел определенные изме-

нения: таким образом, в языках западных славян (например, в чешском и польском) народный силлабический стих не сохранился, а в языках восточных славян «на смену силлабике пришла чистая тоника» (Казарцев 2015: 36). Структура народного силлабического стиха сохранилась лишь в языках южных славян (например, в сербском и болгарском) (Казарцев 2015: 36). Причины этого, по замечанию Казарцева, лежат в постоянно меняющихся языковых условиях: так, свободное и смыслоразличительное ударение в русском языке послужило «предпосылкой появления тоники», а фиксированное ударение в чешском и польском языке, наоборот, «не позволило <...> стиху стать тоническим» (Казарцев 2015: 36). К тому же, Казарцев, ссылаясь на теоретические доводы Н. С. Трубецкого, отмечает особенную важность противопоставления долгих и кратких слогов в славянских языках и влияние такого противопоставления на развитие стиха: Трубецкой предположил, что «падение редуцированных» «привело к нарушению равнотактности стихотворных строк и к утрате квантитативной концовки» (Казарцев 2015: 35–36). В сербском языке различие долготы и краткости гласных сохраняется по сей день: следовательно, сербский стих «сохраняет квантитативную концовку» и исконную силлабическую форму (Казарцев 2015: 36).

Постоянно меняющиеся языковые условия — одна из основных причин исчезновения русского силлабического стиха. Так, М. Л. Гаспаров в *Очерке истории европейского стиха* отмечает, что мнение о несвойственности силлабического стиха для русской поэзии является скорее ошибочным; исчезновение силлабического стиха было обусловлено резкой и намеренной сменой языковых условий, преобразованием фонологической системы русского языка: «Гаспаров <...> выдвигает тезис о том, что <...> переход к новой системе был не эволюционным, а революционным. Значительную роль в том, что в России появилась новая, заимствованная система стихосложения, <...> очевидно, сыграли петровские реформы» (Казарцев 2015: 40). Безусловно, следствие произошедших изменений — невозможность «правильного» восприятия современным читателем силлабических стихов; при этом силлабика — отнюдь не чужеродное для русского языка явление.

Однако различие между *современными* системами сербского и русского стихосложения становится существенным: силлабика, крайне характерная для сербского стиха и по сей день, сегодня уже не воспринимается русским ухом как стихи.

С другой стороны, сербская силлабика в значительной мере тонируется: для сербской народной поэзии характерна сильная хорейская тенденция (что, в частности, наблюдается и в *Горном венце*). Это несколько сближает сербскую и русскую системы стихосложения и в той или иной мере упрощает процесс перевода. Причины хорейзации сербского стиха лежат в его просодических особенностях: например, ударение в сербском языке никогда не падает на последний слог слова, поэтому «предцезурный

и конечный слоги стиха (четные) <...> свободны от ударений — это уже сгущает ударения на нечетных, “хореических” слогах» (Гаспаров 2003: 22). Казарцев, помимо запрета ударения на последнем слоге, также отмечает смыслоразличительную роль восходящего и нисходящего ударения (Казарцев 2015: 44). В то же время в сербском стихе более упорядочиваются словоразделы, а не ударения, что вновь усложняет стихотворный перевод сербской силлабической поэзии на русский язык («...если в сербском стихе были упорядочены места цезур и не упорядочены места ударений, то в русском стихе наоборот» (Гаспаров 2003: 22)).

Противоречия между сербским и русским стихосложением естественным образом проявляются в традиции перевода сербского эпоса на русский язык. Воссоздать подлинный размер сербского эпического стиха до сих пор не удавалось. М. Л. Гаспаров замечает, что непривычность чисто силлабического размера для современного русского слуха — одна из причин отсутствия попыток создания эквиритмичного перевода; «переводчики сербского эпоса не пытались его передавать, а видоизменяли: вводили постоянное женское окончание (как бы для условной передачи квантитативной концовки, а в середине стиха более смелые переводчики сохраняли свободное расположение ударений (но теряли равносложность), а более робкие переводили правильным 5-ст. хореем (сохраняя равносложность); о цезуре не заботились ни те ни другие» (Гаспаров 2003: 19).

Александр Шумилов<sup>1</sup> предпринимает попытку разрешения этих противоречий. Прежде всего, переводчик отвергает суждение о нехарактерности силлабики для русского языка и разделяет позицию М. Л. Гаспарова. Так, Шумилов замечает, что «суть этого явления» — перехода от силлабической системы стихосложения к силлаботонической — состоит в том, что «изменилась фонологическая система языка» (Шумилов 1989: 35). Редукция безударных гласных — ключевое изменение, сыгравшее решающую роль в эволюции русского стихосложения (Шумилов 1989: 35). Шумилов критикует мнение, согласно которому реформа Третьяковского–Ломоносова считается переходом от «неестественной» для просодии русского языка силлабики к «более естественной» силлаботонике: по утверждению Шумилова, ключевую роль в изменении системы стихосложения всё же играет явление редукции безударных гласных — намеренное изменение языковой системы усилиями петровских реформ — а силлабическое стихосложение вовсе не было неестественным или несвойственным для просодии русского языка (Шумилов 1989: 32, 35). Более того, по утверждению Шумилова, между силлабическим и силлаботоническим стихосложением «нет коренных, качественных отличий, нет непреодолимой границы»

<sup>1</sup> Александр Александрович Шумилов (1946–2014) — петербургский поэт, филолог и теоретик стиха. Исследователь проблем эквиритмичного перевода и теории русского стихосложения, автор переводов поэтических текстов сербских поэтов Васко Попы, Бранко Мильковича, Петра II Петровича Негоша и др. Русский перевод *Горного венца* был издан в Подгорице в 1996 году.

(Шумилов 1989: 34). Эта граница, по словам Шумилова, существует «лишь на почве русского языка»; приводя в пример сербский язык с его условно-свободным ударением (с некоторыми ограничениями — такими как запрет ударения на последнем слоге), он выделяет формы стихосложения, «переходные между силлабикой и силлабо-тоникой»: Шумилов утверждает, что сербское стихосложение можно определить или как силлабическое (с четким и постоянным упорядочением расположения цезур и более слабой тенденцией к упорядочению ударений), или как силлабо-тоническое, «где ударения располагаются с гораздо большей свободой, непривычной для нас» (Шумилов 1989: 34). Заметим, что Шумилов не первым предпринял попытку адаптировать звучание сербского стиха: М. Л. Гаспаров отмечает, что Востоков и Пушкин создали наиболее смелые переводы сербских поэтических текстов — однако всё же называет метр их переводов «тоническим» (Гаспаров 2003: 19). Тоническая система стихосложения характерна для русской эпической народной поэзии — вероятно, попытка перевести сербские тексты тоническим стихом может позволить передать интонацию фольклорной песни для русского читателя. Однако Шумилов считает, что переводить десетерцы (десятисложники) русским эпическим стихом «немыслимо, поскольку он придает тексту совершенно иную, очень русскую интонацию» (Шумилов 2007); этого вопроса он касается в личной переписке с М. Л. Гаспаровым. Он указывает на замеченное самим Гаспаровым «противоречие в высказываниях Востокова» о десетерце: в «Опыте о русском стихосложении» Востоков называет размер десетерца тоническим (по замечанию Шумилова, «здесь высказано его непосредственное впечатление от звучания десетерца как стиха трехударного, силлабика нечетко улавливается русским ухом»), а позднее — «хореическим пятистопным с пресечением на второй стопе» (Шумилов 1985). Однако Шумилов считает, что подобное противоречие во взглядах Востокова отражает «реальные противоречия самого десетерца»: поэтический текст, написанный десетерцем, можно читать или петь, вследствие чего текст может приобретать два разных, отличающихся друг от друга звучания: «Десетерец и хорей и не хорей одновременно. Он хорей, когда песня поется, когда она читается — не хорей, а эпические песни не только пелись, но и читались» (Шумилов 1985). Суть этого противоречия вновь лежит в особенностях фонетического устройства сербского языка: поскольку редукция безударных гласных отсутствует, «операция сдвига ударения проходит в слове гораздо безболезненней, чем в русском языке, слова остаются узнаваемыми и не теряют своей фонетической формы»; перебои ритма при чтении десетерца «не воспринимаются так резко, как это происходит на русской почве» (Шумилов 1985).

Шумилов вновь приходит к выводу, что именно различия фонологических систем русского и сербского языков не позволяют создать полностью эквиритмичный поэтический перевод. Однако в современных языковых условиях переводчик может построить «русскую модель» десетерца, дать

наиболее точный его эквивалент (Шумилов 1985). Перебои ритма — ключевая характеристика подобного перевода: «...если учесть, что уже давно народные сербские песни не поются, но читаются, что их ритмика повлияла на сербохорватскую версификацию, что силлабо-тонические размеры не привились у сербов и хорватов и ощущаются носителями языка как нечто чужеродное, механическое, как стук метронома, русская модель десетерца <...> должна отражать именно эту сторону сербского размера: иметь перебои ритма» (Шумилов 1985). При этом работы Пушкина и Востокова послужили Шумилову, по его собственным словам, «большим подспорьем»: однако Шумилов стремится развить начатую ими традицию и создать более точную модель десятисложника в современных языковых условиях («Если Пушкин в “Песнях западных славян” пользуется стихом, ритм которого приближен к ритму десетерца, но не полностью воспроизводит его, это означает, что в его время более точная модель десятисложника и не могла существовать. Она бы не воспринималась как стихи» (Шумилов 2007)).

Текст Негоша, однако, был неоднократно переведен на русский язык (полные переводы были выполнены Е. Г. Лукьяновским, М. А. Зенкевичем и Ю. П. Кузнецовым). Обзорный анализ этих переводов был проведен филологом-сербистом Р. Мароевичем в статье «“Горный венец” — русские поэтические переложения». Так, Мароевич замечает, что Лукьяновский при переводе поэмы выбрал четырехстопный ямб, за что и был раскритикован. «Между тем наш переводчик употребил в своем труде размер *прямо противоположный*, именно четырехстопный ямб с обязательным созвучием окончаний» (Степович 1892: 5–8). Сербская научная критика негативно оценила семантическую сторону перевода Лукьяновского. Перевод сегодня имеет лишь историческое значение, а само издание давно стало библиографической редкостью» (Мароевич 2001). При этом Мароевич не отрицает и достоинств этого перевода: по его замечанию, «поэтический подход Лукьяновского интересен для истории переводов “Горного венца” и сербской поэзии на русский язык. <...> Лукьяновский опирался на традицию классического русского силлаботонического стихосложения, но выбрал стих и систему рифмовки, дальше всего отстоящие от фольклорной (русской и сербской) традиции, — четырехстопный рифмованный ямб с клаузулой то мужской <...>, то женской» (Мароевич 2001). Автор статьи так же оценивает и перевод Зенкевича, отмечая его «историческое» значение; Зенкевич обращается к пятистопному белому хорею без цезуры, а перевод, раскритикованный в югославской печати, обладает множественными «погрешностями и неточностями» (Мароевич 2001). Гораздо выше Мароевич оценивает перевод Кузнецова — но и та работа передает «только десятисложную силлабическую структуру и безударное окончание стиха»; как замечает Мароевич, «без характерной сербской цезуры они не в состоянии передать ритм сербского эпического десятисложника» (Мароевич 2001).

Однако Мароевич уделяет особое внимание переводу, выполненному Шумиловым, отмечая его новаторство и оригинальность. Он считает перевод Шумилова важным шагом к возобновлению и развитию «поэтической традиции, ведущей свое начало от Востокова и Пушкина и их переводов сербской народной поэзии» (Мароевич 2001). Основной задачей Шумилов ставил воссоздание поэтических особенностей оригинала (в особенности — принципов формальной организации стиха) в русском переводе, попытку впервые построить «русскую модель сербского десятисложника» (Шумилов 2007). Мароевич отмечает, что Шумилов, продолжая и развивая традицию, ведущую свое начало от переводов А. Востокова и стилизованной силлабики А. Пушкина, создал особый стих, «который будет по праву зваться “стихом шумиловского перевода ‘Горного венца’”, а получившийся перевод «имеет значение не только для истории переводов сербского десятисложника вообще, <...> но и для развития русской оригинальной поэзии, для новых путей развития русского стиха, которые гениально предвосхитил великий Пушкин» (Мароевич 2001). В то время как А. Пушкин и А. Востоков в своих переводах допускают некоторое отклонение от метрики сербского народного стиха (например, некоторые тексты Пушкина из цикла «Песни западных славян» написаны чистым хореем («Вурдалак», «Конь»)), а тексты Востокова тяготеют к тоническому стиху), Шумилов старается максимально приблизиться к звучанию оригинала (Мароевич 2001). По замечанию Шумилова, звучание текста Негоша «экзотично для русского слуха. Такого стиха в русской поэзии нет, ни в литературной, ни в народной»; однако крайне важно предпринять попытку сконструировать эквиритмичный стих, поскольку, по утверждению Шумилова, без передачи ритмики оригинала невозможно достоверно транслировать семантику текста: «Воспроизвести звук его стиха, как бы сложно это ни было, значит дать услышать интонацию Негоша, что, вероятно, поможет русскому прислушаться к его стихам и оценить глубину его мысли» (Шумилов 2007).

## 2.

Обратимся к переводам Шумилова, Пушкина и Востокова. Прежде всего мы проанализировали распределение ударений в этих текстах и определили, в какой мере ритмическая структура каждого текста отвечает требованиям оригинального десятисложника.

Для проведения такого анализа использовались инструменты электронного поэтического корпуса, созданного Е. Казарцевым и В. Ващенко-Казарцевым (Казарцев, Ващенко 2017).

Нами были размечены следующие тексты: *Горный венец* П. Негоша в переводе А. Шумилова (2834 строки); все стихотворения цикла *Сербские песни* А. Востокова (7 текстов); все стихотворения цикла *Песни западных славян* А. Пушкина (16 текстов).

На графике профиля ударности для *Горного венца* Шумилова на горизонтальной оси отмечены номера слогов, а на вертикальной — относительная частота падения ударений (0,1 = 10%, 0,2 = 20% и т.д.).

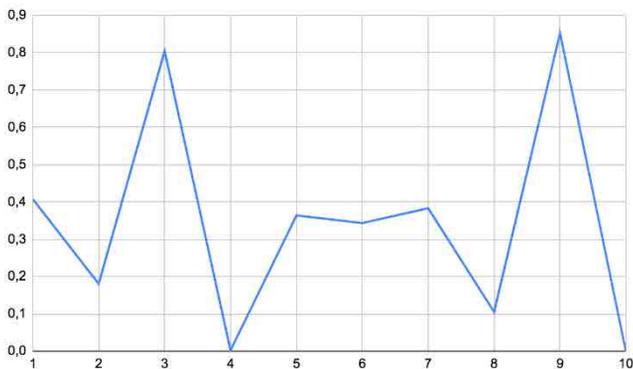


Рис. 1. *Горный венец*, перевод А. Шумилова: профиль ударности

График демонстрирует четкую хореическую тенденцию — нечётные слоги ударяются чаще, чем чётные. При этом очевидная хореизация наблюдается только в слогах с первого по четвертый и с седьмого по десятый; в середине строки (слогах с четвертого по седьмой) распределение ударений более свободное, повышается частотность ударения чётного слога (шестого). Это может объясняться стремлением переводчика и сохранить постоянную цезуру после четвертого слога, и осуществить условно-свободное распределение ударений, и адаптировать квантитативную концовку: если для того, чтобы соблюсти цезуру после четвертого слога, в первом — четырехсложном — колоне строки необходимо использовать в основном односложные и двусложные слова (что также позволяет чётче хореизировать эту часть строки) или же четырехсложное слово с фиксированным ударением, то свободное распределение ударений проще осуществить во втором — шестисложном — колоне.

Большее количество слогов дает переводчику возможность распределять ударения с большей свободой. Попытка сохранить квантитативную концовку также вводит ряд ограничений: на седьмом и восьмом слоге следует, по возможности, избегать ударений — и, напротив, стремиться к частому ударению девятого слога. Следовательно, середина строки (первая часть второго колона) наиболее удобна для перебоев ритма, так как практически не ограничивает переводчика. Вновь заметим, что, поскольку в сербохорватском языке ударение никогда не падает на последний слог слова, предцезурный и конечный слоги десятисложника никогда не бывают ударными (Гаспаров 2003: 194). Шумилкову удалось сохранить эту особенность сербского десятисложника в русском переводе. Также очевидно, что в большинстве случаев Шумилов использует женскую клаузулу

(ударность предпоследнего, девятого слога > 80%). Заметим, что тем самым Шумилов осуществляет попытку адаптировать квантитативную концовку: в подлинном виде создать её на почве современного русского языка невозможно (для квантитативной концовки необходимо различие долгот), однако Шумилов пытается передать её с помощью распределения ударений. Так, в сербском десятисложнике при квантитативной концовке на девятом слоге долгота предпочитается — в переводе Шумилова это осуществлено с помощью постоянного ударения на предпоследнем, девятом слоге (женской клаузулы); на седьмом и восьмом слоге десятисложной строки при соблюдении квантитативной концовки долгота избегается — и, таким образом, переводчик крайне редко ударяет восьмой слог (около 10% случаев), чуть чаще — седьмой, однако наблюдается резкий контраст между ударностью девятого и седьмого-восьмого слогов. Постоянная ударность девятого слога фонологически удлиняет его, что может в той или иной мере сохранить квантитативную концовку на фонетическом уровне.

С другой стороны, обратившись к трудам Якобсона, можно заметить, что в сербском эпическом десятисложнике выделяется ещё одна важная характеристика; Якобсон обращает внимание на безударные долготы как на важную ритмическую тенденцию десятисложника. По его замечанию, «безударные долготы гораздо чаще встречаются на девятом, нежели на любом другом слоге стиха; если исключить начальные слоги колонов, безударные долготы реже всего встречаются на седьмом и восьмом слогах» (Тарановский 2010: 505). Такая ритмическая тенденция обусловлена языковыми возможностями (различение гласных по долготе и краткости) — но непередаваема средствами современного русского языка. Таким образом, девятый слог в сербском десятисложнике может быть долог, но безударен; однако Шумилов, ставя своей задачей максимально приблизиться к звучанию оригинала, вводит периодические дактилические окончания (с безударным девятым слогом и ударным восьмым) — вероятно, переводчик делает это именно с целью приблизиться к подобной ритмике средствами, доступными в русском языке. В тексте Шумилова строк с дактилической клаузулой примерно 10%. Наличие дактилических окончаний в переводе Шумилова отмечал и Р. Мароевич: он отдельно отмечает, что, в то время как в работах Пушкина и Востокова предпочитается хореическая клаузула, «у Шумилова хореическое окончание стиха <...> — лишь ритмическая доминанта, которую время от времени нарушают дактилические окончания» (Мароевич 2001).

Метрическая структура части текстов Пушкина из цикла *Песни западных славян* схожа с метрической структурой перевода Шумилова. Так, в стихотворении «Видение короля» наблюдается четкая хореическая тенденция при более свободном распределении ударений во второй части строки.

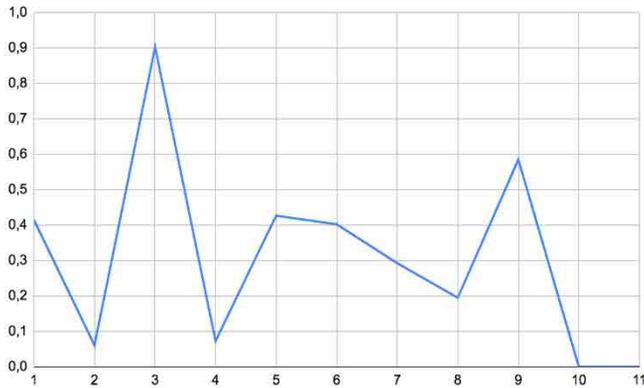


Рис. 2. «Видение короля», А. С. Пушкин: профиль ударности

Так же, как и у Шумилова, наиболее часто ударяемые слоги — третий и девятый; наиболее правильная, четкая хореизация происходит в первом колоне строки (слоги с первого по четвертый). Важное отличие — неполное сохранение безударности предцезурного слога (четвертый слог периодически бывает ударным) и неполное соблюдение равнотактности строк (в тексте Пушкина присутствуют одиннадцатисложные строки). Та же ритмическая структура характерна для текстов «Янко Марнавич», «Битва у Зеницы-Великой», «Феодор и Елена».

Стихотворения «Гайдук Хризич», «Марко Якубович», «Песня о Георгии Черном», «Воевода Милош», «Сестра и братья», «Яныш королевич» имеют схожую между собой, однако отличающуюся от вышеописанной метрическую структуру. Основное отличие состоит в том, что условно-свободного распределения ударений в середине строки здесь не наблюдается; строка обычно имеет три наиболее частотных («главных») ударения — на третьем, шестом и девятом слоге (в тексте «Яныш королевич» — на третьем, пятом и девятом). Частая ударность шестого слога говорит о том, что отступления от общей хореической тенденции всё же наблюдаются (вновь в середине строки), однако ударность одного из слогов второго колона (в этом случае — шестого слога) по сравнению с предыдущими описанными нами текстами сильно повышается и приближается по частоте к ударности третьего и девятого слогов. Это служит свидетельством того, что эти ударения могут считаться метрически релевантными, а стих обладает выраженной тонической тенденцией и может читаться как тактовик. М. Л. Гаспаров отмечает, что подобный 3-иктный тактовик является «основным размером русских былин и других эпических жанров», а возник он именно из общеславянского десятисложника 4+6 (Гаспаров 2003: 23). Десятисложник 4+6 обладал некоторыми ритмическими неудобствами (например, столкновение двух сильных стоп в середине стиха) — и, как следствие, стал претерпевать изменения, приведшие стих к размеру тактовика с тремя сильными ударениями (Гаспаров 2003: 22–25).

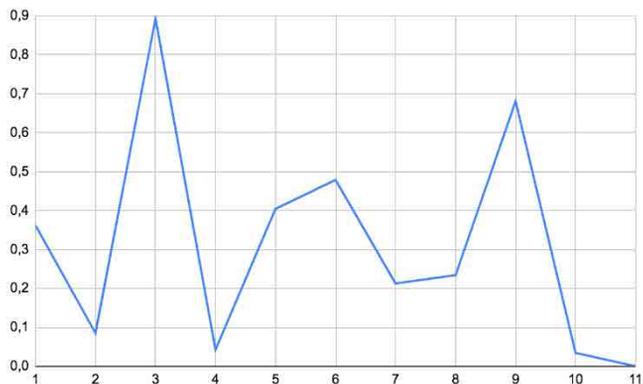


Рис. 3. «Марко Якубович», А. С. Пушкин: профиль ударности

Пять стихотворений цикла — «Конь», «Вурдалак», «Бонапарт и черногорцы», «Соловей», «Похоронная песня Иакинфа Маглановича» — написаны чистым четырехстопным хореем, поэтому не рассматривались нами в рамках текущего исследования.

Профили ударности, построенные для стихотворений Востокова из цикла *Сербские песни*, демонстрируют тенденцию к тонизации стиха. Так, в текстах «Братья Якшичи», «Строение Скадра», «Яня Мизиница» эта тенденция проявляется особенно ярко: строка имеет три метрически релевантных ударения на третьем, шестом и девятом слоге. В примечаниях к изданию сам Востоков отмечает, что выбрал этот размер как более привычный русскому слуху (Востоков 1825: 336–337). Однако Востоков определяет размер оригинала как «хореический пятистопный с пресечением на второй стопе» (пресечение на второй стопе — упомянутая нами цезура после четвертого слога, характерная для десетерца) (Востоков 1825: 336–337). Вспомним, что в одном из писем М. Л. Гаспарову Шумилов упоминает,

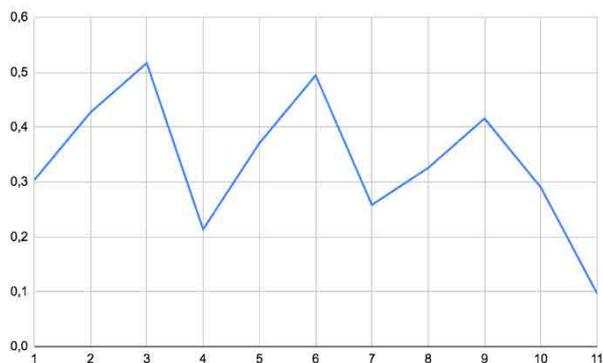


Рис. 4. «Братья Якшичи», А. Х. Востоков: профиль ударности

что Востоков определял размер подлинника как тонический, «подобный старинному русскому»; Шумилов высказал предположение о том, что такое суждение Востокова сложилось под его личным впечатлением от звучания сербского десятисложника, а также заметил, что подобное противоречие во взглядах на размер десетерца объясняется внутренними противоречиями самого десетерца (различия между чтением и пением) (Шумилов 1985). Таким образом, можно предположить, что Востоков выбрал для перевода некоторых стихотворений размер 3-иктного тактовика по двум причинам: «непосредственное впечатление» от звучания десетерца и попытка адаптировать его для русского слуха, привыкшего к тоническому звучанию народно-эпической песни.

В стихотворениях «Смерть любовников» и «Жалобная песня Асан-Агиницы» наблюдается хореическая тенденция во второй части стихотворной строки; при этом распределение ударений в целом более свободное, чем в текстах, описанных нами выше.

Ритмика стихотворения «Марко Кралевич в темнице» наиболее приближена к ритмике перевода Шумилова. Наиболее часто ударяемые слоги — третий и девятый, что указывает на наличие женской клаузулы; условно-свободное распределение ударений во втором колоне строки при сохранении общей хореической тенденции; попытка передачи квантитативной концовки путем частого неударения седьмого и восьмого слога. Однако заметим, что четвертый (предцезурный) слог периодически бывает ударным, что запрещено условиями десетерца. Шумилов отмечал, что именно по этому стихотворению заметно хорошее знание Востоковым сербского языка: «Для меня нет сомнений, что Востоков находился под впечатлением звучания десетерца, когда создавал свои переводы, особенно это заметно в “Марко Кралевиче” <...>. Александр Христофорович очень хорошо знал сербский язык, лучше многих переводчиков XX века, это тоже видно по его переводам» (Шумилов 1985).

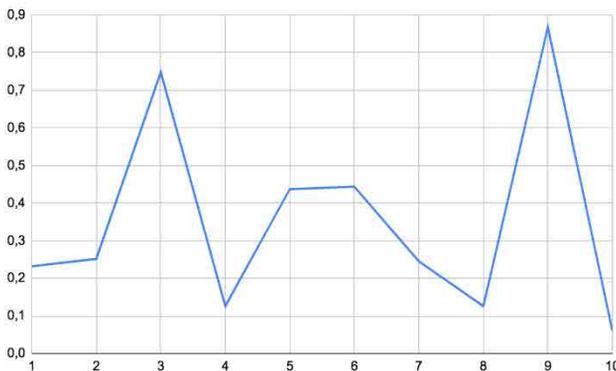


Рис. 5. «Марко Кралевич в темнице», А. Х. Востоков: профиль ударности

Таким образом, можно сделать вывод, что ритмика перевода Шумилова оригинальна и практически не имеет аналогов в переводах Востокова и Пушкина. Несколько текстов (например, «Видение короля» или «Янко Марнавич» Пушкина или «Марко Кралевич в темнице» Востокова) наиболее точно приближены к переводу Шумилова ритмически: отмечается условно-свободное распределение ударений во втором колоне строки, общая хорейческая тенденция, чаще всего — женская клаузула; однако не наблюдается строгого соблюдения равносложности строк и сохранения безударности предцезурного слога. Остальные тексты Востокова и Пушкина в значительной мере тонируются и приближаются по метрическому рисунку к 3-иктому тактовому, характерному для народных эпических русских песен и былин. Шумилов не пользуется подобным метром в своём переводе и создаёт совершенно иной метрический рисунок, отказываясь от звучания русского былинного стиха (Шумилов 2007).

### 3.

Поскольку равносложность строк и фиксированное расположение цезуры — одни из ключевых характеристик сербского силлабического десятисложника, нами был проведен анализ ритмики словоразделов в текстах Шумилова, Пушкина и Востокова, а также — подсчет количества строк разной длины во всех этих текстах.

Таблица 1 иллюстрирует количество строк разной длины в переводе Шумилова. Длина строк указана в слогах.

Длина строки (в слогах)	Количество строк
4	51
6	2
8	51
9	27
10	2699
11	4

Табл. 1. *Горный венец* в переводе А. Шумилова: длина строк

Десятисложные строки составляют подавляющее большинство (2699 из 2830 строк — приблизительно 95% строк). Четырех- и восьмисложные строки присутствуют и в оригинале текста; их наличие объясняется присутствием в оригинальной поэме эпизода, ритмически и графически отличающегося от остального текста. Этот эпизод — «Плач сестры Батрича» — разделен автором на восьми- и четырехсложные строки (Негош 1996: 151).

Две шестисложные строки — восклицание: «Так и не иначе!», произнесенное дважды (Негош 1996: 70, 82).

Таблица 2 иллюстрирует количество строк разной длины в *Песнях западных славян* А. С. Пушкина (было подсчитано общее количество строк для всех стихотворений цикла).

Длина строки (в слогах)	Количество строк
7	60
8	100
9	165
10	452
11	128
12	16
13	1

Табл. 2. «Песни западных славян» А. С. Пушкина: длина строк

Десятисложные строки вновь составляют большинство, однако относительная частота их появления гораздо ниже, чем у Шумилова (около 49% строк). Пушкин допускает отступления от десятисложной модели, используя, в том числе, одиннадцатисложные и девятисложные строки. Семи- и восьмисложные строки в основном используются в чисто хореических стихотворениях.

Таблица 3 иллюстрирует количество строк разной длины в *Сербских песнях* А. Х. Востокова.

Длина строки (в слогах)	Количество строк
8	19
9	112
10	318
11	128
12	45
13	9

Табл. 3. *Сербские песни* А. Х. Востокова: длина строк

Большая часть строк *Сербских песен* также насчитывает десять слогов (частота появления около 50% — практически как у Пушкина). Наиболее часто допускаемое отступление от десятисложной модели — введение одиннадцатисложных строк.

График ритмики словоразделов для перевода Шумилова демонстрирует наличие постоянной цезуры после четвертого слога и четкое разделение стихотворной строки на два колона; частота появления словораздела после четвертого слога равна частоте появления словораздела после десятого слога — при этом словораздел после десятого слога очевиден (конец строки) — и равенство этих частот подтверждает сохранение модели десятисложника 4+6. Таким образом подтверждается выполнение одной из задач переводчика — сохранение равносложности и выдерживание постоянной цезуры. Вновь заметим, что, по утверждению М. Л. Гаспарова, подобных переводов ранее не существовало (Гаспаров 2003: 19).

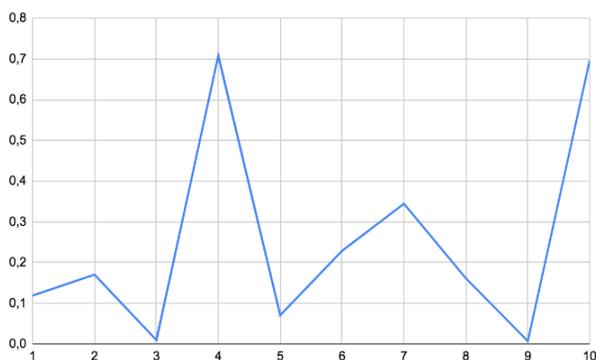


Рис. 6. *Горный венец*, перевод А. Шумилова: ритм словоразделов

Ритмика словоразделов для *Песен западных славян* имеет существенное отличие от ритмики, созданной Шумиловым; во всех нехореических текстах (за исключением стихотворения «Сестра и братья») наблюдаются практически эквивалентные друг другу по частоте словоразделы после четвертого и седьмого слога (в текстах «Воевода Милош», «Битва у Зеницы-Великой», «Гайдук Хризич» — после третьего и седьмого, в «Видении короля» — после четвертого и шестого). На графике для каждого из упомянутых нами текстов наблюдаются ровно три наиболее частотных для конкретного текста места появления словораздела; третий частотный словораздел — всегда после десятого слога (объясняется тем, что десятисложные строки встречаются чаще строк любой другой длины — см. таблицу 2). Словораздел после десятого слога либо приблизительно равен по частоте двум наиболее частотным предыдущим, либо встречается несколько чаще, чем предыдущие (вновь объясняется преобладанием десятисложных строк). Рисунок ассиметричного десятисложника отсутствует; подобная картина может вновь свидетельствовать о тяготении к 3-иктному тактовому, тенденции к делению строки на три фонетических слова, имеющих одно главное ударение. Единственное стихотворение, не поддающееся этой тенденции — «Сестра и братья». Здесь ритмика словоразделов наиболее приближена к той, которую воссоздал в своем переводе Шумилов; наибо-

лее часто словоразделы встречаются после четвертого и десятого слога. При этом равносложность в стихотворении не выдерживается полностью. Примечательно, что, по мнению Шумилова, именно этот текст свидетельствует о том, что Пушкин обладал «отличным знанием языка и поэтики сербского эпоса», о чем Шумилов сообщает М. Л. Гаспарову в личном письме (Шумилов 1985). К тому же, Шумилов, неоднократно читавший «Сестру и братьев» сербам, в том же письме отмечает, что «в их восприятии это почти чистый десетерец» (Шумилов 1985).

Ритмика словоразделов *Сербских песен* Востокова гораздо более произвольна: однако тонические тенденции, описанные нами выше в связи с работами Пушкина, встречаются и здесь — например, в тексте «Братья Якшичи» (три наиболее частотных словораздела после четвертого, седьмого и десятого слога, приблизительно равные по частоте встречаемости — приблизительно 50%, 40% и 45% соответственно), или в тексте «Смерть любовников» (после второго, шестого и десятого слога — приблизительно 50%, 53% и 60% соответственно). В целом, мы можем выделить ровно три наиболее частотных словораздела в каждом из текстов (кроме стихотворения «Марко Кралевич в темнице»), однако их расположение и относительная частота варьируется от текста к тексту. Вновь, как и в случае с *Песнями западных славян* Пушкина, мы можем выделить один текст, стоящий особняком и наиболее приближенный к ритмике десетерца — «Марко Кралевич в темнице». Здесь наблюдается четкая тенденция к сохранению десятисложника (единичные одиннадцати- и двенадцатисложные строки) и наличие словораздела после четвертого слога. Именно это стихотворение выделял Шумилов из всего цикла *Сербских песен* (Шумилов 1985).

Очевидно, что у Востокова и Пушкина сильна тенденция к переводу сербских песен 3-иктным тактовиком. По замечанию М. Л. Гаспарова, 3-иктный тактовик развился именно из общеславянского десятисложника 4+6: поскольку неравномерность интервалов, встречающаяся в середине стиха в ассиметричном десятисложнике, воспринималась на русской почве как «ритмическое неудобство», первый интервал раздвигается на несколько слогов — как следствие, развивается тонический размер, утративший признаки и силлабические, и силлаботонические (поскольку хореические строки могут чередоваться с нехореическими) (Гаспаров 2003: 23). Следовательно, русский 3-иктный тактовик и сербский ассиметричный десятисложник имеют, во-первых, общее происхождение, а во-вторых — схожую жанровую окраску: именно эти размеры характерны для народных песен обоих народов. В то время как ассиметричный десятисложник удобен по языковым условиям для сербов, на русской почве он претерпевает изменения и превращается в размер, в котором русский слух не ощущает ритмического неудобства. Востоков в стремлении «сохранить силу подлинника» отказывается от «утомительного» для русского слуха размера и выбирает «русский размер о трёх ударениях с хореическим окончанием» как наибо-

лее близкий к оригинальному тексту размер (Востоков 1825: 336–337). В то же время Востоков всё же предпринял попытку в той или иной мере воссоздать размер оригинала в стихотворении «Марко Кралевич в темнице» — во-первых, выдерживая десятисложность (количество десятисложных строк составляет приблизительно 92%), а во-вторых — сохраняя в большинстве случаев цезуру после четвертого слога, женскую клаузулу и условно-свободное распределение ударений в середине строки при общей хорейческой тенденции. У Пушкина же подобная попытка осуществляется в стихотворении «Сестра и братья».

По замечаниям некоторых исследователей, велика вероятность того, что Пушкин, создавая *Песни западных славян*, находился под влиянием именно восточковских переводов (Костич 1981: 101). Исследователь Г. Костич, проанализировавший метрические и ритмические характеристики «Песен западных славян», определяет получившийся размер как «трехиктный стих с сильной тенденцией к двусложной анакрузе <...> со строго выдержанной хорейской клаузулой и ясным стремлением к десятисложности» (Костич 1981: 112). Ту же тенденцию мы наблюдаем в переводах Востокова. Заметим, что, по мнению Г. Костича, «силой подлинника» Востоков может называть «беспорядочное распределение ударений», которое улавливает русскоговорящий слушатель сербских песен; Костич приводит цитату Н. Трубецкого, объясняющего суть подобного восприятия: наличие в сербском языке восходящих и нисходящих ударений затрудняет восприятие стиха русским ухом (восходящее ударение «для русского уха мало ощутимо») — к тому же, в сербском языке, в отличие от русского, «длина гласных совершенно независима от их ударяемости или безударности» (Костич 1981: 111). Востоков (и позднее — Пушкин) выбирают трехиктный стих как размер, удобный для восприятия русским читателем и в то же время способный передать те или иные характеристики оригинального текста. Однако Шумилов придерживается иных взглядов: он утверждает, что именно это «неудобство», отражающееся в «беспорядочном» распределении ударений — одна из важнейших характеристик сербского десетерца, которая должна быть отражена в русском переводе: «Русская модель десетерца должна, на мой взгляд, отражать именно эту сторону сербского размера: иметь перебои ритма» (Шумилов 1985). Рассуждая об этой стороне стиха, Шумилов ссылается на работы И. Н. Голенищева-Кутузова, по утверждению которого перебой ритма можно добиться смещением акцентов «с нечетных на четные слога, по сербскому образцу, что при умелом использовании языковых средств способствует гибкости и разнообразию стиха»; здесь Шумилов отмечает, что подобное смещение акцентов можно осуществлять «с большей смелостью», если удастся выдержать сербскую цезуру: по мнению Шумилова, «при десяти слогах цезура на постоянном месте уже в достаточной мере организует стих» (Жилунов, Шумилов 1976: 59).

Выдержать постоянную цезуру Шумилову удалось. Перебои ритма, которые вводит Шумилов, демонстрирует график профиля ударности для его перевода: как мы уже отмечали, в основном переводчик смещает акценты в середине строки. При этом некоторые строки могут читаться как трехударный стих (3-иктный таковик), используемый Пушкиным и Восточковым. Например, таким образом могут быть прочтены строки с дактилической клаузулой — таких строк в переводе Шумилова около 10%:

Но лику<ет| се<рдце| у ста<рого|,  
высыха<ют| сле<зы| от ра<дости!<sup>2</sup>

(Негош 1996: 208)

Однако трехударные строки с дактилической клаузулой могут соседствовать с хорейческими строками с женской клаузулой, тем самым внося ритмическое разнообразие:

Ибо сра<зу| он би<твы| припо<мнил|,  
где мы с ни<ми| бок о<бок| сража<лись|.  
Ну а по<сле| вздо<р| поне<с| глупе<йший|.

(Негош 1996: 132)

Таким образом, Шумилову удалось избежать полной тонизации стиха: несмотря на то, что некоторые строки могут читаться как тактовик, весь текст прочитать таким образом нельзя; вводя перебои ритма в середине строки, а также размещая рядом строки разных размеров, переводчик передает русскому читателю ощущение «свободного» стиха, необходимое для передачи авторской интонации. В то же время стих Шумилова четко выдержан по двум другим характеристикам: так, выдерживается десятисложность и постоянная цезура после четвертого слога, что позволяет сохранить стиховую организацию — получившийся стих нельзя назвать «свободным».

Если опираться на теоретические работы Шумилова, можно заметить, что подобный стиль перевода подтверждает один из взглядов Шумилова на так называемую «природу стиха»: по его словам, стихотворная речь есть «феномен одновременного восприятия порядка и свободы, где под свободой понимается наше ощущение неискаженного, естественного ритма речи, а под порядком — ясно слышимая нами та или иная упорядоченность, повторяемость языковых единиц» (Шумилов 1989: 33). Естественность ритма речи может отражаться в ритмических переборах, наблюдающихся в тексте — «свободе» языка, а четкая упорядоченность строк (десятисложность) и соблюдение постоянной цезуры — проявление «порядка», необходимого для распознавания речи как стихотворной.

<sup>2</sup> «<» — символ ударения; «|» — символ словораздела.

## 4.

Так, становится очевидно, что Шумилов продолжает развивать существующие традиции перевода и создает более совершенную русскую модель сербского десятисложника. В то время как переводы Востокова и Пушкина тяготеют к тоническому стиху (3-иктному тактовому), более употребительному и удобному по условиям языка и в то же время способному передать некоторые особенности десетерца, Шумилов избегает переводить *Горный венец* чистым тоническим стихом: осуществляет более смелый сдвиг акцентов с нечетных на четные слоги в середине строки (после цезуры), комбинирует строки с женской и дактилической клаузулой и тем самым добивается перебора ритма — характерной черты десетерца (Шумилов 1985). Шумилов утверждал, что между силлабикой и силлаботоникой «нет непреодолимой границы» и называл сербохорватскую систему версификации промежуточной между силлабикой и силлаботоникой, поскольку эту систему можно определить и как силлабическую (с четким упорядочением цезур), и как силлаботоническую (имеющую тенденцию к упорядочению ударений — преимущественно хорейскому метру — но с большей свободой, непривычной для русского слуха) (Шумилов 1989: 34). Подобную систему Шумилов сконструировал в своем переводе — систему, обладающую как явными признаками силлабики, так и сильной силлаботонической тенденцией. В то же время переводчик отмечал, что получившаяся модель в полной мере не отражает всей полноты оригинального текста: так, по его словам, «для сербского языка распадаться на 4 и 6 слогов так же естественно, как апельсину распадаться на дольки. Десятисложник может импровизироваться не только народным певцом, но и почти каждым носителем языка»; различие между фонологическими системами сербского и русского языка не позволяет создать полностью эквиритмичный перевод (Шумилов 2007). Сербский десетерек может импровизироваться практически любым носителем языка — но «русская модель десетерца не поддается импровизации» (Шумилов 2007). По замечанию Шумилова, это противоречие «не снято» и не может быть снято из-за различия в просодии двух языков — «системы версификации не национальная валюта и не поддаются конвертированию» (Шумилов 2007). Такая модель сконструирована искусственно: выдержать цезуру и избежать мужской клаузулы крайне сложно, и получившийся стих по-прежнему остается экзотичным для русского слуха (Шумилов 2007). Однако переводчик убежден, что воспроизвести звучание стиха Негоша (максимально к нему приблизиться) — значит дать читателю услышать уникальную авторскую интонацию, предоставить возможность погрузиться в его культуру и образ мыслей; «немыслимо» переводить подобный текст пятистопным хореем или русским былинным стихом, поскольку в таком случае интонация автора будет утеряна безвозвратно (Шумилов 2007). Это замечание дает простор для дальнейшего изучения получившегося стиха — в первую очередь с точки зрения

семантической и стилистической точности, способов передачи поэтических образов. Именно в этом случае можно будет в полной мере описать поэтическое новаторство Шумилова.

## ЛИТЕРАТУРА

- Востоков Александр. «Марко Кралевич в темнице». *Труды ВОЛПС* 30/5 (1825): 169–176.
- Востоков Александр. «Сербские песни». *Северные цветы на 1825 год*. Санкт-Петербург.
- Востоков Александр. «Сербские песни». *Северные цветы на 1826 год*. Санкт-Петербург.
- Востоков Александр. «Сербские песни». *Северные цветы на 1827 год*. Санкт-Петербург.
- Гаспаров Михаил. *Очерк истории европейского стиха*. Москва: Фортуна Лимитед, 2003.
- Гаспаров Михаил. *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*. Москва: Фортуна Лимитед, 2000.
- Жилунов И., Шумилов Александр. «Проблемы эквивалентного перевода на русский язык “Горного венца” Петра Петровича Негоша». *Зборник за филологију и лингвистику XIX/1* (1976): 55–64.
- Казарцев Евгений. *Введение в сравнительное стиховедение: методы и основы анализа*. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2015. 104 с.
- Казарцев Евгений, Ващенко В. Инструмент цифрового анализа просодии стиха и прозы, исследовательский корпус текстов. URL: <http://vikvas1r.beget.tech/index.php?id=1> (дата обращения: 02.06.2022).
- Костич Георгий. «О пушкинских “Песнях западных славян”». *Russian Language Journal* 35/120 (1981): 101–114. URL: <https://www.jstor.org/stable/43668767> (дата обращения: 23.05.2022).
- Маревич Радмило. «“Горный венец” — русские поэтические переложения». *Филологические науки* 5/6 (2001): 76–86. URL: [www.laban.rs/lib/Njegosh/Ruskie\\_perelozhenija.html](http://www.laban.rs/lib/Njegosh/Ruskie_perelozhenija.html).
- Негош Петр. *Горный венец*/Пер. с сербского А. А. Шумилова. Подгорица: Унирекс, 1996.
- Пушкин Александр. «Песни западных славян». Пушкин Александр. *Собрание сочинений в 10 томах*. Москва: ГИХЛ, 1959–1962. Том 2. Стихотворения 1823–1836.
- Тарановский Кирилл. *Русские двусложные размеры. Статьи о стихе*/Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли, А. Прохорова. Пер. с серб. В. В. Сонькина. Москва: Языки славянской культуры, 2010. 552 с.
- Шумилов Александр. *Негош и русский читатель (наблюдения переводчика)*. Рукопись доклада к конференции по Негошу. Архив семьи Шумиловых, 2007.
- Шумилов Александр. «О парадоксах стихотворной речи: русское стихосложение как система». *Вестник ЛГУ. Серия. 2. 23/4* (1989): 32–40.
- Шумилов Александр. Письмо М. Л. Гаспарову. Копия личного письма. Машинопись. Архив семьи Шумиловых, 1985.
- Шумилов Александр. Письмо М. Л. Гаспарову. Копия личного письма. Машинопись. Архив семьи Шумиловых, 1998.
- Якобсон Роман. *Работы по поэтике: Переводы*/Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. Москва: Прогресс, 1987. 464 с.

## REFERENCES

- Gasparov Mihail. *Ocherk istorii evropeiskogo stiha*. Moskva: Fortuna Limited, 2003. 272 p.
- Gasparov Mihail. *Ocherk istorii russkogo stiha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika*. Moskva: Fortuna Limited, 2000. 352 p.
- Kazarcev Evgenij. *Vvedenie v sravnitel'noye stihovedenie: metody i osnovy analiza*. Philologicheskij Fakultet SPbGU. 2015. 104 p.
- Kazarcev Evgenij, Vaschenkov V. *Tool for digital analysis of prosody of verse and prose, research corpus of texts*. URL: <http://vikvas1r.beget.tech/index.php?id=1>

- Kostich Georgij. "O pushkinskih 'Pesnyah zapadnyh slavyan'". *Russian Language Journal* 35/120 (1981): 101–114.
- Maroevich Radmilo. "'Gornyy Venets' — russkie poeticheskiye perelozheniya". *Philologicheskiye nauki* 5/6 (2001): 76–86. URL: [www.laban.rs/lib/Njegosh/Russkie\\_perelozheniya.html](http://www.laban.rs/lib/Njegosh/Russkie_perelozheniya.html)
- Njegosh Petar. *Gornyy Venets*. Translated by A. Shumilov. Podgorica: Unirex, 1996.
- Pushkin Aleksandr. "Pesny zapadnykh slavyan". Pushkin Aleksandr. *Sobranie sochineniy v 10 tomakh*. Moskva: GIHL, 1959–1962. Vol 2. Stikhotvoreniya 1823–1836.
- Shumilov Aleksandr. *Njegosh i russkiy chitatel' (nabludeniya perevodchika)*. Manuscript. Archive of the Shumilov's family. 2007.
- Shumilov Aleksandr. "O paradokhsah stikhotvornoy rechi: russkoe stikhoslozhenie kak sistema". *Vestnik LGU*. Part 2. 4/23 (1989): 32–40.
- Shumilov Aleksandr. *Letter to M. Gasparov*. A copy of a personal letter. Typescript. Archive of the Shumilov's family. 1985.
- Shumilov Aleksandr. *Letter to M. Gasparov*. A copy of a personal letter. Typescript. Archive of the Shumilov's family. 1998.
- Taranovskiy Kirill. *Russkie dvuslozhniye razmery. Statyi o stikhe*. Edit. by V. Taranovskaya-Johnson, J. Bailey, A. Prokhorov. Translated by V. Son'kin. Moskva: Yaziky slavyanskoj kul'tury. 2010. 552 p.
- Vostokov Aleksandr. "Marko Kravevich v temnitse". *Trudy VOLRS* 30/5 (1825): 169–176.
- Vostokov Aleksandr. "Serbskie pesni". *Severnye tsvety*. 1825. St. Petersburg.
- Vostokov Aleksandr. "Serbskie pesni". *Severnye tsvety*. 1826. St. Petersburg.
- Vostokov Aleksandr. "Serbskie pesni". *Severnye tsvety*. 1827. St. Petersburg.
- Yakobson Roman. *Raboty po poetike: perevody*. Moskva: Progress. 1987. 464 p.
- Zhiliunov I., Shumilov Aleksandr. "Problemy ekviritmichnogo perevoda na russkiy yazik 'Gornogo venca' Petara Petrovicha Njegosha". *Zbornik za filologiju i lingvistiku XIX/1* (1976): 55–64.

Марија Шумилова

РУСКИ МОДЕЛ СРПСКОГ ДЕСЕТЕРЦА У РАДОВИМА А. А. ШУМИЛОВА:  
ПРЕВОД ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА П. ЊЕГОША У ПОРЕЂЕЊУ  
СА ПЕСНИЧКИМ ОГЛЕДИМА А. ВОСТОКОВА И А. ПУШКИНА

Резиме

Рад је посвећен јединственом преводу поеме П. Његоша *Горски вијенац* на руски језик. Особености руске версификације (нетипичан и незгодан силабички метар као последица језичке реформе и концепције Тредијаковског и Ломоносова) још нису омогућиле да се на руском материјалу поново створи звучање српског десетерца. Петербуршки филолог Александар Александрович Шумилов, одричући несвојственост силабичког стиха за руску версификацију и инсистирајући на потреби да се пренесе изворно звучање српског текста, ствара руски модел српског десетерца и реализује га у свом преводу. У раду се анализирају потешкоће приликом оваквог превода и доказује поетска иновативност аутора, а такође се даје и компаративна анализа изабраног превода и дела Александра Востокова и Александра Пушкина — првих аутора који су покушали да поново створе звучање српских народних песама на руском језику. Поређење формалних метричких карактеристика текстова Шумилова, Востокова и Пушкина врши се уз помоћ електронског песничког корпуса Prosimetron, који су развили Е. В. Казарцев и В. Вашченков и који поседује дигиталне алате за анализу прозодије стиха.

*Кључне речи:* српски епски десетерац, формална наука о стиху, компаративна наука о стиху, песнички превод.



Antonina Martynenko  
University of Tartu  
antonina.martynenko@ut.ee

## UNREADABLE POEMS OF A NON-EXISTENT POETESS: AN IMAGE OF A FEMALE POET IN ONE 19TH-CENTURY HOAX

In many cases quantitative approaches to women's writings aim to rediscover female authors in "the great unread". The archive, however, can also hold the other side of the coin: literary mystifications and sexist parodies on women's literary style. This article discusses one such hoax, a poetry collection published in 1837 in Russia in the name of a 15-year-old girl. On the one hand, the book's preface reflects typical 19th-century prejudices about women authors, mocking both the images of a child prodigy and an emancipated professional poetess. On the other hand, the poems themselves were intentionally made meaningless and almost unreadable by human readers. Tracing the historical reasons behind the fake-poetess image, this article uses computational methods to analyse the disrupted content of the book, revealing the possible source of the hoax's parodic style in Sentimentalism writings.

*Keywords:* women's writings, 19th-century poetry, parody, stylometry, quantitative methods.

### Introduction<sup>1</sup>

The 1830s in Russian literature can be seen as the period of the rise of women's poetry with major poetesses such as Evdokiya Rostopchina and Karolina Pavlova stepping into the literary field (Vowles 2004; Greene 2004: 4–9; Савкина 1998). Similarly to any professional women writers of this time, poetesses were not warmly welcomed by male poets and critics since women could not become the "true" poets in the frame of Romantic aesthetics. The cultural image of a female poet seems to be less discussed than satiric depictions of 19th century women writing prose. This article aims to bring light to an exaggeration of this image as it was exposed in a little-known hoax *Various Poems by Anna*

---

<sup>1</sup> This research paper at its initial stage was presented at the Digital Humanities in the Nordic and Baltic Countries 6th Conference (Uppsala 15–18 March 2022).

*Smirnova (1st ed.)* [Собрание различных стихотворений. Сочинение Анны Смирновой (Первое издание)] printed in 1837.

The 145-page long book included 55 poems, a preface and footnotes written in the name of a poetess Anna Smirnova, who addressed the public from the very first pages in the following manner:

Пятнадцатилетний возраст мой достоин того, чтоб потребовать от публики ее благосклонности. Труды мои, столь вредные для моего здоровья, ужели не увенчаются желанным успехом? <...> и я склонюсь на ложе смерти с утомленным сердцем от несчастий и горестей, оплакана будучи нежными слезами Муз и Нимф. Но этою книгою еще не кончились труды мои: при обращении на себя внимания публики, я обещаюсь, во время крепости сил моих, неутомимо заниматься Науками и буду издавать свои сочинения, как поэтические, так и прозаические, одни за другими. (Смирнова 1837: 5)

[Being a fifteen-year-old is being of the age worth asking the public for its benevolence. My works, so harmful to my health, won't they be crowned with success? <...> and I will lie on my deathbed with my heart weary from misfortunes and woes being mourned by Muses and Nymphs. Yet with this book my labour will not end: should the public kindly give its attention, I promise, whilst being strong enough, to tirelessly pursue sciences and print my works, in poetry as well as in prose, one by one.]

The image of the fifteen-year-old poetess appears as well in several poems of the book, providing a telling example of the poetess' poetic style:

Смущенный Сен-Готгард давно ли ты уныл,  
Не с этих ли времен, как сделался мне мил?  
Быть может, что ты скрыл последний луч Боннета;  
Но я не Физикат, я именем Аннета. (Ibid: 61)

[Embarrassed Saint-Gothard for how long you've been sad  
Is not it since the days when you've made me so glad?  
It might be that you've hidden the last beam of Bonnette;  
But I'm no Physicus, my name is just Annette.]

<...> Дорогу осветив, мне путь в луга назначил,  
Извилины стремнин, где смерть лежит, означил.  
Прямая линия, но трудно к ней идти,  
В пятнадцать лет я не могу прийти.  
На каждом шаге страх трепещет подо мною,  
Который отстаёт уж действовать весною. (Ibid: 38–39)

[Lighting my way, it showed me the path through meadows,  
Highlighting twisted rapids that cover death in shadows.  
It is a straight line, but it is hard to retain,  
A fifteen-year-old, I cannot it obtain.  
In every step, the fear below me trembled,  
That should, in fact, in spring just disassembled.]

Smirnova's poems best can be described as randomly shuffled poetic clichés where the same object is discussed only within the limits of a rhyme pair (e.g.,

“sad — glad” and “Bonnette — Annette”). This versification technique seems similar to the bouts-rimés game, where a poem is written according to a list of pre-selected rhymes that sometimes results in the poem’s absurdity.<sup>2</sup>

It should be noted that, besides the poems’ unintelligibility, the poetic form of all Smirnova’s poems (iambic hexameter with paired rhymes)<sup>3</sup> and poetic language in general are very archaic and rarely used by poets of the 1830s.

Together with the overly ambitious tone and publication plans given in the preface, utterly obscure poems make one think that the whole book was a hoax and no fifteen-year-old poetess existed — as it was immediately suggested in one of the reviews on the book in 1837:

Еще одна пятнадцатилетняя, невинная стихотворица! Но нам сдается, что это плохая шутка <...> Эта пятнадцатилетняя невинная стихотворица очевидно бреет себе бороду. Во время Пирона кто-то во Франции вздумал мистифицировать публику точно таким же образом <...> и как стихи были прекрасны, то множество пылких голов влюбилось в юную и даровитую незнакомку. <...> не думаем, чтобы кто-нибудь мог влюбиться в автора или авторов пьес, которые теперь являются под именем небывалой пятнадцатилетней Смирновой <...> мистификация их решительно не удалась. (“Литературная летопись” 1837: 48–50)

[Yet another fifteen-year-old, innocent poetess! But we believe that it is a very bad joke <...> This fifteen-year-old poetess evidently shaves her beard. At the time of Piron, someone in France decided to stage a hoax in the very same manner <...> but as the poems were beautiful, many passionate heads fell in love with the young and talented unknown lady. <...> we do not think that somebody is able to fall in love with the author or authors who appeared under the name of unheard-of Smirnova <...> their hoax is definitely a failure.]

*The Reader’s Library’s* critic aside, some reviews noted ironically that Smirnova’s style is obscure because it is a *woman’s* writing style:

<sup>2</sup> Little can be said about the content of Smirnova’s poems. As the narrative and topic usually change every two lines, there are no particular ideas discussed consistently in any of the poems. The book itself also appears to have no plot. One could describe Smirnova’s versification style as an extremely spontaneous form of poetry generation, similar to the stream of consciousness in verse, although such a style did not exist in the poetry tradition of the 19th century. On the level of individual words frequently occurring in Smirnova’s poems, an abundance of geographical locations draws attention: a list of places and cities in Europe found among the titles of the poems, such as Mont Blanc, Col du Saint Gothard, Adersbach, Lützen, Genève, Kunersdorf. Most of the poems use pastoral clichés and particularly “poetic” words and motives (e. g., “a dream”, “a rose”, “a tear”, etc.), although they are rarely meaningfully connected to each other. Two poems incorporate Romantic imagery, with one focusing on a dream (“Madrigal”, (Смирнова 1837: 12)) and another on Nordic scenery (“Grampian Mountains” with an appeal to Lord Byron (Ibid: 28–29)). While these features might indicate the author’s intellectual background and erudition, their placement in the poems appears random and does not contribute to the expression of a specific idea. It can be concluded that these stylistic devices were used to imitate the style of “a learned woman” rather than to convey meaningful content in the poems.

<sup>3</sup> According to Mikhail Gasparov’s data, the proportion of the iambic hexameter in Russian poetry was steadily reducing during the first decades of the 19th century, making it a rare meter in the 1820s and 1830s with share less than 1/6 out of all meters (Гаспаров 2000: 117–118). The form used in Smirnova’s poems cannot be called alexandrine as the pairs of male and female rhymes alternating inconsistently.

Сознаемся, что мы в этой поэзии ничего не понимаем, как совершенные профаны, непривычные, может быть, к женскому языку (“Русские книги” 1838: 10)

[We have to confess that we don’t understand anything in this kind of poetry as absolute laymen unfamiliar, maybe, with women’s language].

Considering the issue of “women’s language”, one can see that the hoax, even failed, aimed to mock women’s poetry of this time. Although there is no evidence that the author(s) of the hoax is someone known to literary scholars, this article aims to examine how typical preconceptions on women’s poetry are reflected in the poems and Smirnova’s image.

My claim is that the hoax presents a fundamental disconnection of the two parts of the book: the poetess’ image and her poems. As the image can be interpreted with the help of historical and literary context of the 1830s, the poems are much less understandable for a human reader. In this regard, I will suggest a computational way of “reading” the obscure poetry, in particular, comparing Smirnova’s vocabulary and word usage with those of other Russian poets of the first half of the 19th century.

As the main object of the study is the image of the female poet of the early 19th century, the hoax analysis contributes mainly to gender studies. However, the part discussing poems’ texts goes beyond the field, exploring the ways of studying parodic and disrupted texts with the help of statistical methods.

## I. Children’s poetry in the early 19th-century Russian periodicals

In 1837 Smirnova was called “*yet another* fifteen-year-old, innocent poetess”<sup>4</sup>. It implies that there were other examples of young girls who debuted with their poems in this period. The most well-known case was specified in a short note by Nikolai Smirnov-Sokol’skii, who assumed that the author(s) of the hoax “had good knowledge of the poetic works by Elisabeth Kulmann” (Смирнов-Сокольский 1969: 432). Kulmann’s poems were printed in 1833 (and will be discussed later); but before that, we need to consider that children’s poetry was quite common in Russian periodicals already in the 1810s and 1820s.<sup>5</sup>

For instance, in the early 1810s, a special journal for young readers and writers, *Friend of Young and All People* [Друг юношества и всяких лет], published several poems by boys of nine, eleven and twelve years old<sup>6</sup>. In each case the age

<sup>4</sup> Emphasis added.

<sup>5</sup> This paper focuses on the printed sources of the early 19th century; for the cases of the young female translators publishing their works in the end of the 18th century, see, for example: (O’Malley 2007); for the sentimentalist women poetry of the turn of the 19th century, see (Stohler 2016).

<sup>6</sup> See poems by: 9-year-old Nikandr Dudyshkin (Дудышкин Никандр. “Моя молитва о грехах”. *Друг юношества* 2 (1813): 147; Дудышкин Никандр. “Сердечное признание моему Благодетелю Максиму Ивановичу Невзорову”. *Друг юношества* 3 (1813): 155–156); 11-year-old Sergei Vikulin (Викулин Сергей. “Пение младенцев”. *Друг юношества* 2 (1813):

of the author was a subject of a special footnote — the feature characteristic for an educational journal.

There were also young female authors who had published their poetry and prose in the journal<sup>7</sup>, although their writings were framed slightly differently than boys' ones. While the latter could have been discussed in terms of language or style<sup>8</sup>, the former was often declared to be solely a spontaneous, “natural” piece of art:

Здесь не умничание и не наученность говорит, а живые чувства нежного сердца милой Сочинительницы <...> сию образцовую для Юношества пьеску с слезами радости сообщаю в Журнал <...> для доброго примера молодым. (“Размышление” 1814: 71)

[Here it is not the intelligence and education who are speaking, but the vivid feelings of a tender heart <...> this piece, exemplary for the youth, we contribute to the journal <...> as a fine example for the young people.]

This kind of attitude to women's writings as something opposite to the outcome of education or rational thinking formed in Russian literature at the turn of the 19th century (Stohler 2016). As a young woman was presumed to be *tabula rasa*, her closeness to nature rather than culture explains that her writings — regardless the age — were perceived as an outcome of a “natural” and non-rational creative process. Hence, it limited a woman's ability to act as an independent author because her feelings and experiences, including literary work, were assumed to be immature and should have been hidden from the public, shared only with a mentor (in most cases, a father or a husband) (Лотман 1994: 310–311; Stohler 2016: 42–43). The notion of the natural and spontaneous as opposed to the “true” art, together with the mentor figure make children's and women's poetry of this time quite similar in their lack of autonomy.

In the 1810s publishing writings of boys and girls did serve educational goals: on the one hand, the journal aimed to praise children for their literary efforts and, on the other hand, it demonstrated examples of the right way of writing texts to other children. This “educational” practice of publishing children's poetry, which was quite similar to other European literary markets of the turn of the 19th century (cf. Kittredge 2011), had not, however, lasted long. Already in the 1820s even young male poets were not referring to their age while debuting. This was not the case for the poems written by girls.

For many female poets' publications in the periodicals of the 1820s and 1830s one can find footnotes mentioning the author's age. These are, for instance, five

---

139–140; Викулин Сергей. “Чувствие отечественного счастья”. *Друг юношества* 5 (1813): 75–77); 12-year-old unknown author (А. К. “Рондо Суворову”. *Друг юношества* 7 (1810): 48).

<sup>7</sup> See, for example (“Размышление” 1814) as well as one poem signed by unknown female poet (М.л.н.ва Ал... “К дружбе”. *Друг юношества* 4 (1814): 98–99).

<sup>8</sup> For instance, see the editor's footnote to Dudyshkin's poem specifying that the boy's poems include some grammar mistakes (Дудышкин Никандр. “Чувства отрока на победы, одержанные Августейшим Императором Александром I”. *Друг юношества* 10 (1814): 103–105).

poems by thirteen-year-old girls, including the first publication of Nadezhda Teplova<sup>9</sup>. One can also find number of poems — as it was especially emphasised in the footnotes by editors — by girls of ten<sup>10</sup>, eleven<sup>11</sup>, fourteen<sup>12</sup> and fifteen years old<sup>13</sup>. Since there is no evidence of male poets referencing their age at this extent in the 1820s and 1830s, this feature seems to not only draw readers' interest, but also legitimise female poets' literary debut. Being neither children nor adult women (Лотман 1994: 63; Giannarelli 1977–1978), female poets between 10 and 15 were somewhat allowed to print their poems in journals, while the age referencing implies these to be some kind of exceptional cases, similar to child prodigies or “natural” poets (cf. Kord 2003; Шеля 2018).

Nevertheless, the mention of the age below a publication did not entail any other biographical details to be attached. A journal publication might be limited in typographical space, but even a poetry collection *Essays in verse by fifteen-year-old maiden Elizaveta Shakhova* (1837) had not been supplied by any type of preface or information about the poetess. Thus, the age referencing in these cases functioned on its own, without constructing a detailed biography around a girl.

By an odd coincidence, Elizaveta Shakhova, a real fifteen-year-old poetess, who become quite visible in the literary field later (Vowles 2004), had printed her first book in the same year as allegedly fifteen-year-old Smirnova<sup>14</sup>. The coincidence provides even more evidence of featuring young girls' poetry during this time and highlights the contrast between the real female poet and the imaginary one.

Shakhova's book is similar to most women's poetry collections of the time in terms of its small size (only eight poems, 23 pages), lack of preface or any commentary in the name of the author. The poems' content can be as well described as modest and quite religious<sup>15</sup>. As it is now evident, Smirnova's book appears to be the opposite. Although it draws attention using the common mention of the poetess's age (“Being a fifteen-year-old...”), Smirnova's overly ambi-

<sup>9</sup> See: “Сердечная благодарность”. *Невский зритель* ч. 2, № 5 (1820): 165; “Мысли при кладбище”. *Благонамеренный* ч. 19, № 19 (1822): 221–223 (signed: «Варвара Т...ва»); Головлева Е. “От Дочери к Отцу”. *Благонамеренный* ч. 31, № 31–32 (1825): 174; Теплова Надежда. “К родной стороне”. *Московский Телеграф* ч. 15, № 12, отд. 2: 136–137; Витковская Елисавета. “Содержательнице благородного пансиона в Харькове, Е. Ф. Фон-Бирих, от ее воспитанниц”. *Дамский журнал* ч. 25, № 3 (1829): 38.

<sup>10</sup> See: Верховская Марья. “Содержательнице благородного пансиона в Харькове, Е.Ф. Фон-Бирих, от ее воспитанниц”. *Дамский журнал* ч. 25, № 3 (1829): 38.

<sup>11</sup> See: Глинка Анна. “На кончину Благотворительной Государыни Императрицы Марии Феодоровны”. *Дамский журнал* ч. 24, № 24 (1828): 195–196.

<sup>12</sup> See: Корсакова Лидия. “Буря и пожар”. *Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”* т. 2, № 1 (1839): 5–6.

<sup>13</sup> See: Косооговская Надежда. “Дяде и благодетелю И. А. К.”. *Благонамеренный* ч. 21, № 5 (1823): 354–355.

<sup>14</sup> Here and below, I use the name “Smirnova” without quotation marks referring to the author(s) who stood behind the hoax.

<sup>15</sup> Compare, for instance, Shakhova's poetry collections with those by Elizaveta Alad'ina (Сочинения Е. В. А...й, 1838) or V. Molchanova (Стихотворения, сочиненные девицею В. М..., 1838).

tious appeal to the public should have made a total contrast with any known young female poet. So, firstly, Smirnova was used to reverse the humble image of a semiautonomous poetess debuting at a young age, the phenomenon quite widespread in the 1820s and 1830s. The hoax's preface should have had a comical effect or at least caused dissonance for the readers, who were not expecting a fifteen-year-old girl to strive for fame, scientific achievements, and numerous publications.

## II. A young poetess on her deathbed

The mention of the young age of a female poet appeared quite often in the Russian periodicals of the 1820s. Nevertheless, an early debut might not become a part of a poetess's later biography, as it was, for instance, in the cases of quite renowned female poets Nadezhda Teplova or Elisaveta Shakhova (cf.: Вацуро 2000, Vowels 2004). In fact, debuting at a young age turned into one's biography's feature only in the case of this person's early death.

By the 1820s, a woman's early death was interpreted in the frame of pre-romantic aesthetics, in Russia largely influenced by Vasili Zhukovskii's poetry (Лютман 1994: 65). In this perspective, a dead young woman embodied the angelic image, innocent and close to nature.

An example of this constructed biography is the article written by a journalist Boris Fedorov<sup>16</sup> about Mariya Posvelova (between 1780 and 1784 — 1805). Opening the biography with an epigraph from Zhukovskii, Fedorov emphasised young Pospelova's "natural" self-grown talent for writing in verse accompanied by her complete indifference to literary fame. These virtues allow her to become the personification of an angel:

Воспитанница природы не старалась приобрести себе имя ученое. Малое число напечатанных экземпляров ее Стихотворений назначено было для распределения не Литераторам <...>, не Журналистам <...>, не знатым <...>, но для распределения друзьям ее семейства <...> нельзя без удивления читать Оды <...> и другие произведения пера ее, и представить, что сии прелестные цветы Поэзии и Философии возвращены семнадцатилетнею Музой, которой дар, еще в неразвитии изумляющий, смертию похищен <...> и гроб сокрыл навеки от земли черты Ангела <...> Пospelова представляет редкий пример природных способностей. (Федоров 1824: 185–186, 187–188)

[A pupil of Nature, she has not been trying to earn her name as a learned woman. Printed in few numbers of copies, her poetry collection was given not to writers <...> or journalists <...> or nobles <...> but to friends of her family <...> one cannot read the odes <...> and her other writings and imagine that these flowers of poetry and philosophy were grown by a seventeen-year-old Muse, whose immature gift, which was already astonishing, was seized by death <...> and the tomb has forever hidden the signs of the Angel. <...> Pospelova was a rare example of natural talents].

<sup>16</sup> Fedorov was also Pospelova's nephew.

It should be noted that the biography of Pospelova's fellow, Anna Volkova (1781–1834), who debuted at the earlier age of 13 (in 1794) and was still alive in the 1820s, had not been focused on any of these features. In the articles about Volkova that appeared in the 1820s and 1830s, neither her early debut nor the “natural” gift was discussed<sup>17</sup>. Moreover, Volkova's and Pospelova's publications in the 1790s did not mention the girls' age or the “naturalness” of their writings at all. This brings to a conclusion that the whole “angelic” image of an early deceased poetess was applied to Pospelova's biography post-factum in the 1820s. At the same time, Pospelova was a relatively unknown historical figure for the readers of the 1820s and 1830s.

Nevertheless, the very same image applied to the biography of a contemporary poetess created a sensation. The poems by Elisabeth Kulmann (1808–1825) printed in 1833, eight years after the poetess's death, were widely discussed in the press, predictably focusing more on Kulmann's personality than on her poems.

One of Kulmann's early biographers, Aleksandr Nikitenko, took the “angelic” image to the extreme, justifying Kulmann's early death with the aim of preserving the innocent genius of the poetess:

Чистая, девственная душа ее еще не знакома была с прельщениями хвалы <...> Особенно никто не мог предполагать в ней сочинительницы <...> Нет! это была не ученая женщина: может быть, она должна была и умереть, чтобы не сделаться ею. (Никитенко 1835: 77)

[Her pure, innocent soul had not been yet acquainted with the temptations of fame <...> Nobody could suggest that she is an author <...> No! she was not a learned woman: probably, she ought to have died to not to become one.]

This explanation contradicts the fact that Kulmann was a child prodigy who achieved fluency in 11 languages, including Greek and Latin. Most of the details about her short life evidence that she was nothing but a passionate learner and ambitious author (Ганзбург 1990). “Not a learned woman”, she was writing poetry in four modern languages and left about a thousand original and translated works. Her poems in Russian, in most cases drawing on classic antiquity, were written in a very unusual for Russian poetry blank iambic trimeter, the form that Kulmann consciously chose for herself.

Nevertheless, Kulmann's biography was immediately open for reconceptualisation in terms of an “angelic” image of a poetess, inspired by Nature itself and not even influenced by (male) culture. It is most visible in her biography in the fragment dedicated to Kulmann's teacher, Karl Großheinrich, who had, allegedly, “instead of teaching, <...> learned himself the mysteries of Nature from its anointed one <Kulmann>” (Никитенко 1835: 52).

Such an emphasis on the inspiration from nature and lack of formal education or contact with any literary field manifested in Kulmann's (as well as Pos-

<sup>17</sup> See: Шаликов Петр. “О стихотворениях девицы Волковой”. *Дамский журнал* ч. 20, № 19 (1827): 3–9; Макаров М. “Анна Алексеевна Волкова”. *Дамский журнал* ч. 44, № 51–52 (1833): 145–146.

velova's) biography is essential for the opposition to the “demonic” woman image, that of an emancipated female writer.

Unlike the image of a natural genius hidden from public eyes and taken by an early death, the women striving to get an education and to participate in literature on equal terms with men had an exceptionally negative reputation in the 1830s. Although the satiric image of women writers goes back to a much earlier, 18th-century literary tradition (Бодрова 2018), the 1830s reveal a new wave of discussions on the woman's role and her possibility to make art. A well-known example of this time in Russian is Nikolai Verevkin's novel *A Woman Writer* (1837), where the main character was presented as a deeply graphomaniac writer and her very intention to be an author and wish for literary fame were depicted as very “unnatural” and destructive for women in general (Савкина 1998). Even less acceptable was writing poetry, as Romantic aesthetics widespread in Russian literature by the 1830s rejected the possibility for women to be a personification of the natural genius, thus to have any claims to be a poet (Kord 2003: 25–39; Ambühl 2003).

It is now visible that the image of Smirnova is a mixture of a female writer's “angelic” and “demonic” faces. On the one hand, the core of the image is a young poetess commonly perceived in the framework of an innocent child prodigy. On the other hand, Smirnova's attempt to communicate with the reader and seek recognition in *many* printed books reveals the traditional negative image of a graphomaniac woman writer.

The latter is manifested not only in overly long obscure poems but also in the footnotes. For instance, in one of the poems Smirnova used the word “Rousseaus” (a surname “Rousseau” in plural form) and explained it as follows:

Под именем Руссов, я разумею не двух поэтов: Жан-Жака и Жан-Батиста Руссо, но всех вообще людей, которые во время революций имели характер Жан-Жака. (174)

[Under the name of Rousseaus I do not understand the two poets, Jean-Jacques and Jean-Baptiste Rousseau, but all people in general, who have a character of Jean-Jacques during the revolutions]

In between the two female images, one can suspect that this kind of meaningless reasoning should have shown the style of a *learned* woman: the one that Elizabeth Kulmann has escaped by dying early.

The image of a young poetess on her deathbed is also an object of mockery in the hoax. Despite that many parts of Smirnova's biography are common for imagery of female poets in general, the portrait of a young poetess lying on the deathbed while finishing her writings is highly probable to be a direct parody of the following fragment from Kulmann's biography:

Дух ее, среди тяжких страданий, касаясь уже последнего предела земного существования, не мог оставаться в бездействии. В тлеющей груди ее билось еще свежее, юношеское сердце, и чувствования его живыми струями изливались на бумагу. Несколько стихотворений были плодом сего предсмертного, меланхолического вдохновения. Она диктовала свои мысли, когда не могла

уже писать сама; поправляла свои прежние сочинения, переводила некоторые из них. (Никитенко 1835: 84)

[Her soul, in severe suffering, being on its last limit of earthly life, could not remain idle. In her smouldering breast, a verdant, young heart was still beating and its feelings were pouring out on paper. Few poems were the fruit of the near-death, melancholic inspiration. She was dictating her thoughts when she became unable to write; she corrected her previous works, translated some of them.]

Unlike Kulmann, imaginary poetess Smirnova is writing her last poems not for its own sake but to gain public recognition. The latter alone motivates her overly ambitious plan to print a *collection* of works in prose and poetry, that was conventional for no one except for the most renowned (male) authors of this time. So, the imaginary poetess not only exploits the image of young girl poets but also plays with the images of “angelic” and “mad” women writers, in part focusing on the most-known child prodigy of this time.

Historical context thus allows us to interpret the poetess’s image given in the preface as a combination of two stereotypical views on women writing poetry: the young natural “angelic” poet spoiled by a corrupted mind of an emancipated female writer. While the latter could imply graphomaniac behaviour, it only partly explains the bizarreness of Smirnova’s poems. Is it possible to read the poems intentionally made unreadable and uncover their sources similarly to the sources of Smirnova’s image?

### III. Anna Smirnova vs Russian poetry of the early 19th century

Although there is evidence that Elisabeth Kulmann was one of the objects of the parody, the poems in the hoax are not resembling her original verse form. Moreover, Smirnova’s versification technique — namely, the use of exclusively iambic hexameters with paired rhymes — is quite different from any known female poets of the 1830s. At the level of form, Smirnova is more akin to a poetry of much earlier period of the 1790s and 1800s and, in particular, Maria Pospelova.

However, a direct comparison of Smirnova and Pospelova’s poems seems not very promising, as the texts in the hoax express little sense for a human reader. At the same time, the hoax includes quite many poems, making it possible to collect these texts into a corpus for statistical analysis. In this part of the paper, I use stylometry and multivariate text analysis to compare Smirnova’s individual style with 22 Russian poets active between 1790 and 1840.

The comparative corpus represents different groups of poets. First, there are 17 canonical male poets whose texts were selected from the Poetic subcorpus of the Russian National Corpus. Second, it includes texts written by 5 female poets: two of the turn of the 19th century (Anna Bunina, Maria Pospelova) and three of the 1830s (Elisaveta Shakhova, Elisabeth Kulmann, Evdokiya Rostopchina)<sup>18</sup>. For each author the corpus was divided into 10-year chunks

<sup>18</sup> Female poets’ texts, except for the cases of Bunina and Rostopchina, were digitised for the first time for this study.

(according to the texts' creation or publication dates) that resulted in the list of 36 samples<sup>19</sup> from 22 authors as well as one sample of more than 18 thousand words by Smirnova<sup>20</sup>.

During preprocessing, the corpus was cleaned from punctuation marks, lines and stanza divisions. Texts in each 10-year sample were gathered as one bag-of-words, transformed to modern Russian orthography and lemmatised<sup>21</sup>, after the occurrence of each lemma was counted. Although these steps drop much information about poetic forms (meter, rhythm, rhyme, etc.) and meaning (the use of the dictionary forms of the words (lemmas) without their syntactic relations to each other), I argue that this methodology is valid for the case of Smirnova. While there is no possibility of close reading for these texts, traditional for stylometry bag-of-words representation will allow us to make Smirnova's texts approachable and comparable with the texts of other authors.

Word counts for each author's samples aim to give an overview of the vocabulary use and reflect some thematic features of the texts<sup>22</sup>. As the corpus includes different generations of poets, we assume that the poets of the same generation would be closer to each other (obviously, with the largest similarity between the samples of the same author). So, the main hypothesis is that Smirnova's word usage is expected to be closer to the poets of the 1790s and 1800s than any female poets of the 1830s.

To test the assumptions on lexical closeness, the word counts need to be transformed into a measure that allows us to summarise and compare the differences in vocabulary use between each pair of authors. In stylometry, this measure is called distance. In simple terms, having two ordered lists of word counts (frequencies) and using distance measures one can calculate how similar these lists are. Though such calculation can seem too simplistic for the analysis of complex literary texts, recent studies show that distance-based methods applied to fiction can detect text groupings similar to the ones existing in literary scholarship, e. g., genres and literary movements (see: Underwood & So 2021; Calvo Tello 2021).

In our case, we wish to test if the hoax's style is closer to the poetry of the turn of the 19th century than the contemporary women's poetry of the 1830s. For these rather general, not individual stylistic markers, a set of 250 most frequent words (MFW) will be selected, however, starting from the 50th most frequent word (i. e., these are words with ranks from 50 to 300 MFW). This selection al-

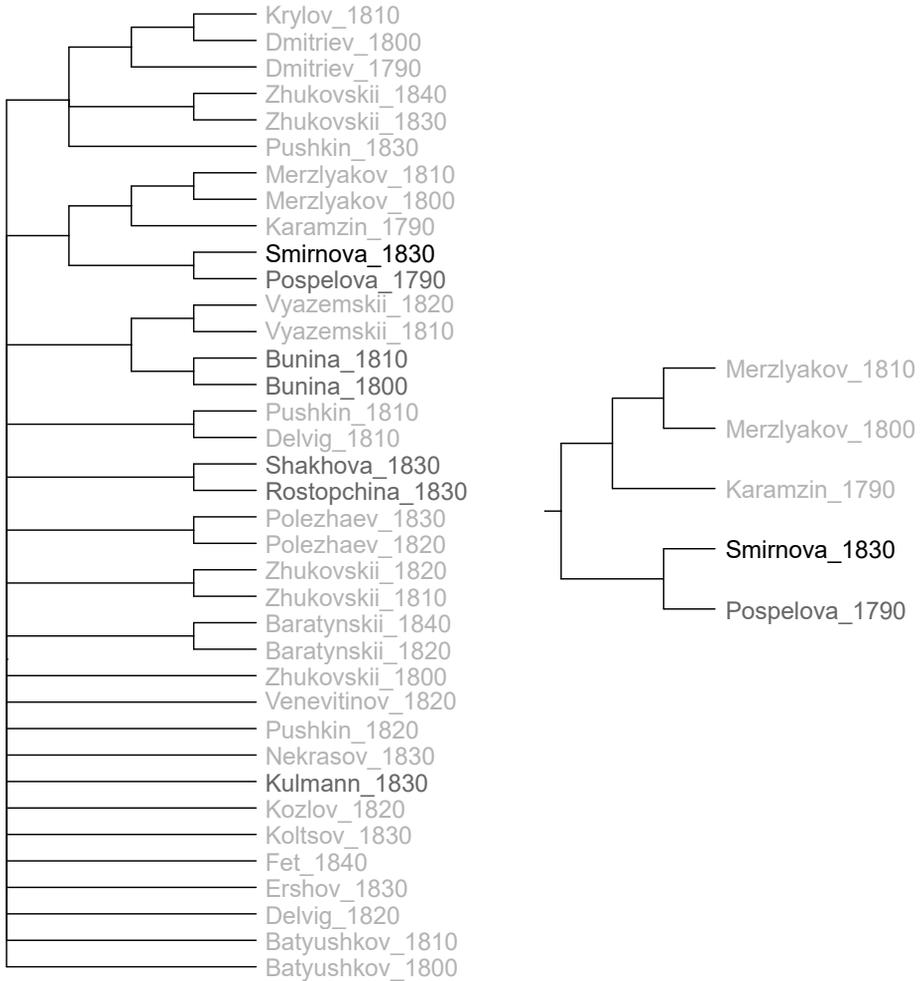
---

<sup>19</sup> The minimum size for the 10-year sample was set to 8 thousand words; in most cases these are chunks with more than 12 thousand of words. The corpus size requirement makes it impossible to include many female poets of the 1830s who published only a few poems.

<sup>20</sup> The data and the code used for experiment are published at: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7702517>

<sup>21</sup> Python modules *russpelling* (by I. Boerner, D.J. Birnbaum) and *pymystem3* (Segalovich 2003) were used for the orthography normalisation and lemmatisation respectively.

<sup>22</sup> There can be some association between vocabulary and meter, though small samples prevent us from selecting poems of only one meter (e. g., iambic hexameter). Nevertheless, some level of corpus homogeneity is provided by the fact that most of the poems in the corpus are written in iambic forms.



*Fig. 1.* Closeness of poetic styles for poets active between 1790 and 1840 with Smirnova's cluster closer view on the right.

lows us to omit functional words (conjunctions, prepositions, etc.) that are information-rich for authorship attribution, but not useful in case of detecting larger groupings such as genres. Between each pair of samples, the distance was calculated with cosine delta distance. Then the distances are summarised by clustering technique (Ward's method) in the tree visualisation (*Fig. 1*). For clusterisation the data was iterated 100 times with a set of 8 thousand words taken randomly each time from each sample. The resulting tree displays relations between all samples where a cluster is built only in cases if it appeared in at least 50% of iterations (majority-rule consensus tree).

As the resulting tree shows many leaves not grouped in clusters, many poetic styles of the 1830s, including women's ones, are quite distinct and by any

means not close to the style of the hoax. The basic assumption about intra-generational similarity is confirmed by the fact that samples by the same author as well as same-generation authors (e.g. Vyazemskii and Bunina, Del'vig and Pushkin) are grouped together. In particular, it is curious that two female poets, Shakhova and Rostopchina, appear to be lexically close to each other, while Kulmann presents a very unique style.

The most interest lies in the largest cluster of authors of the 1790s and 1800s that includes Smirnova's sample. The hypothesis that of all female poets Smirnova should be closer to Maria Pospelova is confirmed by their samples united in one cluster. However, as the tree shows, Smirnova's style is also similar to the male poets of this period, namely to the style of the very renowned poet and writer Nikolai Karamzin who personified the whole sentimental poetry movement. Thus, the hoax was embedded in the sentimental language, which is not surprising, given the fact that in the 1790s sentimentalism became the mainstream style for women's poetry (Stohler 2016: 94–95). These results allow us to suspect that the author(s) of the hoax, deliberately or not, used an outdated poetic style as the material for the parody that neglected contemporary women's poetry. The gap between the conventional poetess' image and her texts once again reveals that the object of criticism, interest and mockery was an imaginary figure of a female poet, not the actual women's writings.

### Conclusion

The hoax *Various Poems by Anna Smirnova* presents a curious example of public mockery of female poets or female writers in general. On the one hand, Smirnova's image in the preface is a product of its time as her figure is a mixture of a child prodigy and an emancipated female writer, both being specific for the 1830s. On the other hand, the content of the book reveals that the authors either had little knowledge of contemporary women's poetry itself or had put little effort in parodying any real female poet of this time, given that the hoax's style is rooted in a much earlier sentimental tradition of the 1790s. Although the image itself could draw critics' attention, the content of the book probably serves for little enthusiasm from the readers because the poems were both very outdated and obscure.

In this article, I tried to approach this ill-written text with the belief that computational methods could enrich traditional literary scholarship. One can make suggestions regarding Smirnova's style, but no actual reading of these poems is possible. I used both robust and simple techniques to assess the similarity of Smirnova's texts to known poetic styles of this time. In a broader context, this example raises the question on how to use statistical methods in order to enhance the discovery of the relationships between gender and literary style, and, in particular, reveal literary sources that drive the construction of imaginary Others in parody. At the same time, this case suggests that lexical features can be useful when working with deliberately distorted texts whose authors, their

intentions and reasons for a group's misrepresentation remain unknown. However, it becomes possible to examine how such texts were constructed and suggest the reasons for doing that.

## REFERENCES

- Ambühl Annemarie. "Children as Poets: Poets as Children? Romantic Constructions of Childhood and Hellenistic Poetry". *Hesperia Supplements* 41 (2007): 373–383.
- Calvo Tello José. *The Novel in the Spanish Silver Age: A Digital Analysis of Genre Using Machine Learning*. Bielefeld: Bielefeld University Press, 2021.
- Giannarelli Elena. "Nota sui dodici anni — l'età della scelta — nella tradizione letteraria antica". *Maia* 29–30 (1977–1978): 127–133.
- Greene Diana. *Reinventing Romantic Poetry: Russian Women Poets of the Mid-Nineteenth Century*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2004.
- Kittredge Katharine. "Early Blossoms of Genius: Child Poets at the End of the Long 18th Century". *The Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature* 15/2 (2011) <<https://ojs.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/274>>.
- Kord Susanne. *Women Peasant Poets in Eighteenth-Century England, Scotland, and Germany. Milkmaids on Parnassus*. Rochester, Woodbridge: Camden House, 2003.
- O'Malley Lurana Donnels. "Signs from Empresses and Actresses. Women and Theatre in the Eighteenth Century". *Women in Russian Culture and Society. 1700–1825*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007: 9–23.
- Segalovich Ilya. "A Fast Morphological Algorithm with Unknown Word Guessing Induced by a Dictionary for a Web Search Engine". *International Conference on Machine Learning: Models, Technologies and Applications*. Las Vegas, Nevada: CSREA Press, 2003: 273–280.
- Stohler Ursula. *Disrupted Idylls*. Bern: Peter Lang, 2016.
- Underwood Ted, So Richard Jean. "Can We Map Culture?" *Journal of Cultural Analytics* 6 (2021): 32–51.
- Vowles Judith. "The inexperienced muse: Russian women and poetry in the first half of the nineteenth century". *A History of Women's Writing in Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004: 62–84.
- Бодрова Алина. «Неподцензурные редакции как подтекст: К литературной истории послания Пушкина "К.А. Тимашевой"». *A/Z: essays in honor of Alexander Zholkovskiy*. Boston: Academic Studies Press, 2018: 64–84.
- Ганзбург Григорий. «К истории издания сочинений Елизаветы Кульман». *Русская литература* 1 (1990): 148–155.
- Гаспаров Михаил. *Очерк истории русского стиха*. Москва: Фортуна Лимитед, 2000.
- «Литературная летопись: Собрание различных стихотворений. Сочинение Анны Смирновой. Издание первое. Санкт-Петербург: тип. К. Вингебера, 1837». *Библиотека для чтения* 25, отд. IV (1837): 48–50.
- Лотман Юрий. *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века)*. Санкт-Петербург: Искусство—СПБ, 1994.
- Никитенко Александр. «Елисавета Кульман». *Библиотека для чтения* 8, отд. I (1835): 39–85.
- «Размышление молодой девушки глядя на овинный пожар». *Друг юношества* 3 (1814): 69–72.
- «Русские книги». Собрание различных стихотворений. Сочинение Анны Смирновой. Первое издание(?). Санкт-Петербург: тип. К. Вингебера, 1837». *Литературные прибавления к «Русскому инвалиду»* 1 (1838): 10.
- Савкина Ирина. «"Поэзия — опасный дар для девы" (Критическая рецепция женской литературы и женщины-писательницы в России первой половины XIX века)». *Провинциалки русской литературы (Женская проза 30–40-х годов XIX века)*. Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998. <[https://a-z.ru/women\\_cd1/html/s\\_1.htm](https://a-z.ru/women_cd1/html/s_1.htm)>.

- Смирнов-Сокольский Николай. *Моя библиотека. Библиографическое описание*. Т. 1. Москва: Книга, 1969.
- Собрание различных стихотворений. Сочинение Анны Смирновой*. Первое издание. Санкт-Петербург: К. Вингебера, 1837.
- Федоров Борис. «О жизни и сочинениях девицы Пospelовой». *Отечественные записки* 45 (1824): 185–201; 46: 457–470; 48: 75–86.
- Шеля Артем. *«Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг.* Tartu: University of Tartu press, 2018.

## REFERENCES

- Ambühl Annemarie. “Children as Poets: Poets as Children? Romantic Constructions of Childhood and Hellenistic Poetry”. *Hesperia Supplements* 41 (2007): 373–383.
- Bodrova Alina. “Nepodcenzurnye redakcii kak podtekst: K literaturnoj istorii poslaniya Pushkina ‘K. A. Timashevoj’”. *A/Z: essays in honor of Alexander Zholkovskiy*. Boston: Academic Studies Press, 2018: 64–84.
- Calvo Tello José. *The Novel in the Spanish Silver Age: A Digital Analysis of Genre Using Machine Learning*. Bielefeld: Bielefeld University Press, 2021.
- Fedorov Boris. “O zhizni i sochineniyah devicy Pospelovoj”. *Otechestvennyye zapiski* 45 (1824): 185–201; 46: 457–470; 48: 75–86.
- Ganzburg Grigorij. “K istorii izdaniya sochinenij Elizavety Kul’man”. *Russkaya literatura* 1 (1990): 148–155.
- Gasparov Mihail. *Ocherk istorii russkogo stiha*. Moskva: Fortuna Limited, 2000.
- Giannarelli Elena. “Nota sui dodici anni — l’età della scelta — nella tradizione letteraria antica”. *Maia* 29–30 (1977–1978): 127–133.
- Greene Diana. *Reinventing Romantic Poetry: Russian Women Poets of the Mid-Nineteenth Century*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2004.
- Kittredge Katharine. “Early Blossoms of Genius: Child Poets at the End of the Long 18th Century”. *The Looking Glass: New Perspectives on Children’s Literature* 15/2 (2011) <<https://ojs.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/274>>.
- Kord Susanne. *Women Peasant Poets in Eighteenth-Century England, Scotland, and Germany. Milkmaids on Parnassus*. Rochester, Woodbridge: Camden House, 2003.
- “Literaturnaya letopis’: Sbranie razlichnyh stihotvorenij. Sochinenie Anny Smirnovoj. Izdanie pervoe. Sankt-Peterburg: tip. K. Vingebera, 1837”. *Biblioteka dlya chteniya* 25, otd. IV (1837): 48–50.
- Lotman Yuriy. *Besedy o russkoj kul’ture. Byt i tradicii russkogo dvoryanstva (XVIII — nachalo XIX veka)*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo–SPB, 1994.
- Nikitenko Aleksandr. “Elisaveta Kul’man”. *Biblioteka dlya chteniya* 8, otd. I (1835): 39–85.
- O’Malley Lurana Donnels. “Signs from Empresses and Actresses. Women and Theatre in the Eighteenth Century”. *Women in Russian Culture and Society. 1700–1825*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007: 9–23.
- “Razmyshlenie molodoy devushki glyadya na ovinnyj pozhar”. *Drug yunoshestva* 3 (1814): 69–72.
- “Russkie knigi: Sbranie razlichnyh stihotvorenij. Sochinenie Anny Smirnovoj. Pervoe izdanie(?). Sankt-Peterburg: tip. K. Vingebera, 1837”. *Literaturnye pribavleniya k “Russkomu invalid”* 1 (1838): 10.
- Savkina Irina. “Poeziya — opasnyj dar dlya devy” (Kriticheskaya recepciya zhenskoj literatury i zhenshchiny-pisatel’nicy v Rossii pervoj poloviny XIX veka). *Provincialki russkoj literatury (Zhenskaya proza 30–40-h godov XIX veka)*. Wilhelmshorst: Verlag F.K. Gopfert, 1998. <[https://a-z.ru/women\\_cd1/html/s\\_1.htm](https://a-z.ru/women_cd1/html/s_1.htm)>.
- Segalovich Ilya. “A Fast Morphological Algorithm with Unknown Word Guessing Induced by a Dictionary for a Web Search Engine”. *International Conference on Machine Learning: Models, Technologies and Applications*. Las Vegas, Nevada: CSREA Press, 2003: 273–280.
- Shelya Artem. *“Russkaya pesnya” v literature 1800–1840-h gg.* Tartu: University of Tartu press, 2018.

- Smirnov-Sokol'skij Nikolaj. *Moya biblioteka. Bibliograficheskoe opisanie*. T. 1. Moskva: Kniga, 1969.
- Sobranie razlichnyh stihotvorenij. Sochinenie Anny Smirnovoj*. Pervoe izdanie. Sankt-Peterburg: K. Vingebera, 1837.
- Stohler Ursula. *Disrupted Idylls*. Bern: Peter Lang, 2016.
- Underwood Ted, So Richard Jean. "Can We Map Culture?" *Journal of Cultural Analytics* 6 (2021): 32–51.
- Vowles Judith. "The inexperienced muse: Russian women and poetry in the first half of the nineteenth century". *A History of Women's Writing in Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004: 62–84.

Антонина Мартиненко

НЕПРОЧИТАНЕ ПЕСМЕ НЕПОСТОЈЕЋЕ ПЕСНИКИЊЕ: СЛИКА ПЕСНИКИЊЕ  
У ЈЕДНОЈ У МИСТИФИКАЦИЈИ XIX ВЕКА

Резиме

У многим случајевима квантитативни приступи проучавању књижевних дела имају за циљ да поново открију ауторке у „великом непрочитаном“. Архив, међутим, има и другу страну медаље: чува књижевне мистификације и сексистичке пародије на женски стил писања. Овај чланак говори о једној таквој мистификацији, збирци поезије објављеној 1837. године у Русији, која је написана под именом петнаестогодишње девојчице. С једне стране, предговор књиге одражава типичне предрасуде XIX века о ауторкама, исмевајући и слике вундеркинда и еманциповане професионалне песникиње. С друге стране, саме песме су лишене смисла и готово су нечитљиве читаоцу. Пратећи историјски контекст иза слике лажне песникиње, овај чланак користи квантитативну методу за анализу измењеног садржаја књиге, откривајући могући извор пародијског стила фалсификовања у делима сентиментализма.

*Кључне речи:* женски списи, поезија XIX века, пародија, стилometriја, квантитативне методе.

Оливера Жижовић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
[olivera.zizovic@fil.bg.ac.rs](mailto:olivera.zizovic@fil.bg.ac.rs); [oljazizovic@gmail.com](mailto:oljazizovic@gmail.com)

Olivera Žižović  
University of Belgrade  
Faculty of Philology  
[olivera.zizovic@fil.bg.ac.rs](mailto:olivera.zizovic@fil.bg.ac.rs); [oljazizovic@gmail.com](mailto:oljazizovic@gmail.com)

„БОГ НИЈЕ ЗБАЧЕН“:  
ЛАВ ТОЛСТОЈ И КАЗИМИР МАЉЕВИЧ  
„GOD IS NOT CAST DOWN“:  
LEO TOLSTOI AND KAZIMIR MALEVICH

Полазећи од смеле тврдње Ксане Бланк о Лаву Толстоју као „првом супрематисти у Русији“, у раду се најпре разматрају аргументи изнети у прилог овог става, као и они који га доводе у питање. Потом се у Толстојевим и Маљевичевим *религиозним трагањима* проналази евентуална основа којом би се таква тврдња могла поткрепити, а поређење оправдати. Указује се на то да Толстојева религиозна промишљања нису корак уназад, ка некаквом непродубљеном, наивном протестантизму или уском рационализму, већ, напротив, искорак и наговештај онога што ће, убрзо након његове смрти, свој израз, поред осталог, наћи и у Маљевичевом супрематизму.

*Кључне речи:* Лав Толстој, Казимир Маљевич, супрематизам, поимање Бога, религиозни ставови.

Starting from the bold claim made by Ksana Blank that Leo Tolstoy was the “first supremacist in Russia”, this paper first considers the arguments presented to support this position, as well as those that dispute it. Then, in Tolstoy’s and Malevich’s *religious searches*, a possible foundation is found that could support such a claim and justify the comparison. It is pointed out that Tolstoy’s religious reflections are not a step backwards, towards some unprofound, naive protestantism or narrow rationalism, but on the contrary, a step forward and a hint of what will, soon after his death, find its expression, among other things, in Malevich’s Suprematism.

*Keywords:* Leo Tolstoy, Kazimir Malevich, Suprematism, conception of God, religious attitudes.

Пет година након смрти Лава Николајевича Толстоја у Русији се јавља ликовни правац супрематизам. Мада је његова клица зачета и раније, када је утемељивач супрематизма, сликар Казимир Маљевић, идејно уобличио црни квадрат као део сценске позадине за футуристичку оперу *Победа над Сунцем*, за коју је радио сценографију и костиме, а која је изведена 1913. године, тек ће изложба „0,10“ (нула–десет) у Санкт Петербургу из 1915. године, на којој је, поред осталог, изложено и уље на платну „Црни квадрат“, означити званични почетак супрематизма.

Реч је о правцу који у себи носи филозофско–религиозно значење оног горњег, оног што тежи Апсолуту. На то упућује и кованица за којом Маљевић посеже, начинивши је од латинског *supremus* (и сродних му *superus*, *superior*, *summus*), чиме се указује на онога који је изнад, који је виши, небески, најважнији, савршен и потпун, док други део сложенице, старогрчко *mathesis*, означава учење, знање, васпитање, те упућује на то да је посредни учење о суштинама, знање о оном горњем вишњем, крајњем, коначном (Ичин 2022: 392; Меденица 2021: 5–6). Притом на Маљевићевом матерњем језику, пољском, термин супремација (*supremacja*), који је преко католичке литургије дошао из латинског, означава супериорност, доминацију (Shatskikh 2012: 54). За уметника, посебно у почетној фази супрематизма, ова кованица се односила на „надмоћ овог новог сликарства у односу на све што му је претходило, победу ‘ослобођених боја’ и чисте емоције ослобођене робовања ‘свету предмета’“ (Наков 1986: 16).

Осам деценија након прве супрематистичке изложбе, Ксана Бланк, професорка са Департмана за славистичке језике и књижевност на Принстону, назваће Лава Толстоја „првим супрематистом у Русији“. Најпре ће то учинити 1995, а потом и, разрађеније, 2004. године, у тексту под насловом „У потрази за иконишношћу: Л. Толстој и К. Маљевић“, покушавајући да додатно образложи и поткрепи своју претходно изнету смелу тврдњу (Blank 1995; Бланк 2004). Следећи исту матрицу, и Јевгеније Лукјанов ће у опсежном тексту „Супрематистички увиди Лава Толстоја и филозофска открића Казимира Маљевића“ настојати да разради њену мисао (Лукьянов 2006).

Мада ће своју аргументацију превасходно засновати на знацима начина виђења појединих ликова у *Рају и миру*, Ксана Бланк најпре говори о Толстојевом личном искуству: о визуализацији „арзамаског ужаса“ као црвеног квадрата на белој позадини, имајући у виду Маљевићев „Црвени квадрат“ из 1915. године.

Реч је о сада већ надалеко познатом унутрашњем искуству преплављујућег страха од смрти, искуству које је Толстој доживео 1869. године, током једног пословног путовања, када се нашао далеко од куће и породице. О том страшном догађају одмах је известио супругу, Софију Андрејевну, пишући јој да су га, док је ноћио у Арзамасу, наједном обузели „туга, страх, ужас“. „Тако болно осећање још никада нисам доживео и не дај боже ником да га доживи“ (Толстој 1969г: 328). Много година касније, Толстој ће

покушати да свој доживљај опише и преточи у аутобиографски интонирану приповетку, али ће „Записи умоболног“ — како ју је насловио — остати недовршени. У њој приповедач каже да јасно памти како му је било тешко „што је та соба“, у којој је те страшне ноћи преноћио, „била баш квадратна“, а „прозор само један, са црвеном завесом“. Нешто касније, понавља: „<...> још једном сам покушао да заспим, али једнако тај исти ужас, црвен, бео, квадрант“ (Толстој 2010: 54, 56).

За Бланкову, Толстој је први супрематиста у Русији, јер је „приказао ‘арзамаски ужас’ у облику црвеног квадрата на белој подлози“. Мада, како наглашава, није јасно зашто је ужас „црвен, бео, квадратан“, ауторка верује да Маљевичево одређење концепта првог супрематистичког квадрата који је створио то донекле може објаснити. „Квадрат је осећај“, бележи Маљевич, а „бели простор је празнина иза овог осећаја“ (Бланк 2004: 33).

Након овог биографског осврта, Бланкова се превасходно усредсређује на „супрематистичке портрете“ Толстојевих јунака, попут Пјера Безухова и Платона Каратајева у *Рајту и миру*, односно на појаву да неки романескни ликови суштину туђе личности, дакле других књижевних јунака са којима су у додиру, виде у геометријском облику.

Реч је о естетском односу који се јавља између јунака, за шта ауторка, поред осталог, наводи пример Наташиног виђења Пјера Безухова. Мајци, која не разуме ћеркин доживљај и визуализацију, Наташа Ростова покушава да објасни: „Безухов — онај плави, тамноплав са црвеном, он је квадратан“ (Толстой 1938: 194).

Испоставиће се да је ово виђење пророчко, будући да ће квадрат, тамноплави са црвеном, постати графички амблем Пјера Бузухова и Наташиног будућег брака са њим. Јер, када на Божић, заједно са Соњом, Наташа буде гатала с огледалом, и када у „последњем, стапајућем, нејасном квадрату“ огледала не буде видела ништа, тачније када у њему не види Андреја Болконског, како је то очекивала и надала се, Соња ће, гледајући за њу, видети „нешто плаво и црвено“ (Толстой 1938: 290–291). Видеће, дакле, како истиче Ксана Бланк, „већ познати ‘супрематистички знак’ Пјера Безухова“ (Бланк 2004: 35).

„Попут унутрашњих монолога, супрематистичке визије Толстојевих јунака обично прате њихова посебна психолошка стања <...> Чињеница да Толстојеви јунаци почињу да виде свет без детаља разумљива је са становишта когнитивне психологије, теорије визуелне перцепције, па чак и обичног искуства“, констатује Бланкова. „Узнемирено стање нарушава вид“, што значи да је виђење света или људске суштине у геометријским облицима углавном последица психолошких фактора. У виду треба имати и то да реалност која је на тај начин предочена „није материјална у уобичајеном смислу те речи. Она је посебан, унутрашњи свет текста, осветљен перцепцијом самих књижевних ликова“ (Бланк 2004: 36). Па ипак, ауторка признаје да Толстој приликом портретисања јунака далеко чешће прибегава принципу метонимије него „супрематистичком“ изразу.

Штавише, док се на пољу књижевности Лав Николајевич доминантно старао да представи све аспекте спољашње реалности, инсистирајући на детаљима, богатству, разноврсности, мноштву и вишезначности предметног и појавног света, супрематизам се темељи на одустајању од миметичности и предметности, па чак и на радикалној тежњи ка беспредметности, с циљем откривања суштине бића (и небића). У том смислу реализам и супрематизам су несумњиви антиподи.

Па ипак, „супрематистичко“ уклањање свега сувишног, спољашњег, променљивог и предметног правило је, а не изузетак када је о реч о Толстојевим религиозним промишљањима. Када је посреди његово поимање Бога и религије, након година и деценија бављења овим питањима, Толстој се све више окреће „огољавању“ и „беспредметности“, да би на крају потпуно одбацио све што је спољашње, ритуално, обредно, обичајно, те досегао саму суштину хришћанства. А хришћанство се, по његовом поимању, заснива на закону љубави и императиву несупротстављања злу силом, а понајпре на духовном самоусавршавању, уз поштовање моралних ставова који проистичу из Христовог живота и учења, те инсистирају на унутрашњој истини, на *Богу који је у човеку и човеку који је у Богу*. Толстој, дакле, „поједностављује“ хришћанску религију и теологију „чистећи“ их од, како верује, непотребних, лажних наноса, од свега спољашњег, институционалног, придодатог, свега сувишног, неистинитог, штетног. То ће га, у крајњем исходу, и удаљити од Руске православне цркве, те резултирати одлуком Синода о његовим искључењу из ње.

Огољавање, беспредметност и искорак изван подручја разума како би се открила, искусила, досегнула и *сагледала* суштина, оно крајње и најважније, постаће не само метод и пракса већ и филозофско-теоријска основа Маљевичевог супрематизма. Стога нам се чини да је далеко оправданије говорити о „супрематизму“ Толстојевих религиозних погледа него о „супрематистичком“ начину виђења у његовим књижевним делима, будући да је супрематизам (под условом да уопште прихватимо такво одређење) у Толстојевој књижевности — која је *par excellence* реалистичка — присутан (ако је уопште присутан) само у траговима. Међутим, када отпочне своје трагање за апсолутном истином, добри стари реалиста и ненедмашни стваралац-миметичар, снажно уроњен у чулно-телесни свет, почиње да тежи потпуној дематеријализацији, те ослобађању од сваке предметности, случајности, од свега споредног.

Уосталом, већ је и сам покушај дефинисања и прецизнијег, конкретнијег одређења Бога узалудан и само додатно удаљава човека од Њега. „Немогуће је знати било шта о Богу“, па опет, он је „хипотеза која нам је потребна, тачније, једини могући услов за морални рационални живот“, рећи ће једном приликом Толстој. „Као што астроном за своја посматрања мора да оде са Земље као фиксног центра, тако и човек без идеје о Богу не може да живи рационално и морално“ (Гольденвейзер 1959: 172–173). Бог је, дакле, референтна тачка спрам које се човек поставља, огледа, самерава.

Знамо, уосталом, да је Толстој још као младић маштао да *оснује нову религију*, „која би одговарала развиту човечанства“ и била очишћена „од вере и тајанствености“. Истовремено, сходно схватањима некога ко је био снажно укоренен у реалност, ко је био прави син Мајке Земље и истинско дете природе, сматрао је да то мора бити *пракћична религија*, „која не обећава будуће блаженство већ пружа срећу на земљи“ (Толстој 1969а: 142–143).

Истини за вољу, чак се и Толстојеви религиозни ставови, као и његово „чишћење“ религије од свега што је ритуално, обредно и обичајно, само условно могу назвати супрематистичким, будући да је реч о два битно различита подручја и начина изражавања — ликовном, то јест визуелном, односно уметничком, са једне стране, и мисаоном, односно језичком изразу, који садржи исповедање сопствене вере, притом полемички интонираном, са друге. Аналогија, дакле, остаје условна и метафорична, чак и када се у виду има да се успостављање таквог паралелизма делимично може ослонити на Маљевичеве теоријске текстове, односно позивањем на филозофску димензију супрематизма до које је сликару било и те како стало, због чега ју је брижљиво неговао у својим програмским и теоријским радовима.

Знамо да је Казимир Маљевич своје супрематистичко сликарство од самог почетка доводио у везу са религијом, што самим именовањем правца, што постављањем „Црног квадрата“, приликом његовог првог излагања, у горњи угао собе, испод плафона, на место где се у руским домовима традиционално налази икона. То, међутим, ни у ком случају не може бити повод или довољан разлог за повезивање Маљевичевог стваралаштва са Толстојем и његовим религиозним ставовима.

Чему онда уопште једно такво поређење?

Чини се да ова аналогија — а видећемо да се о извесним подударностима и додирним тачкама збиља може говорити — омогућава да се уочи нешто важно, а недовољно примећено или чак сасвим занемарено у сагледавању и разумевању Толстојевих религиозних ставова. Посреди је, наиме, њихова *сушћинска модерност* и *акћуелност*, које се углавном превиђају. Ови ставови ће, међутим, постати пријемчиви и далеко прихваћенији деценијама након Толстојеве смрти, с тим што ће тада бити изражени нешто другачијом терминологијом и заоденути у донекле измењено рухо, саобразно људима двадесетог, а затим и двадесет првог века. Повезивање Толстојевих религиозних ставова са Маљевичевим супрематизмом, кроз визуализацију која ову аналогију нужно прати, може, дакле, истаћи њихову модерност, али и сведеност, једноставност, прочишћеност, њихов „монокроматски“ квалитет.

На уму треба имати и то да су Толстојеви ставови, поред осталог, били и својеврсни индиректни одговор на Ничеову констатацију о „смрти Бога“, тачније на изазов који је Ничеова филозофска мисао — као *израз духа времена* — упутила предстојећем двадесетом и двадесет првом веку. Толстој својим савременицима нуди решење које и данас може бити прихватљиво,

а којим се показује да *десакрализација* — која се тада већ увелико спрема-ла, да би током двадесетог века попримила пандемијске размере — не мора нужно донети и *дехуманизацију* света.

Не треба притом заборавити да је Руска православна црква окривила Толстоја за неверовање у тренутку када су скоро сви образовани људи у Русији већ увелико заступали идентичне ставове и непрестано их отворено износили, било у дискусијама и на јавним предавањима, било у брошурама и својим књигама, на шта и сâм Толстој скреће пажњу у свом Одговору Синоду (Толстој 1969в). Десакрализација је, дакле, већ увелико била захватила руско друштво или макар његове интелектуалне кругове. У том и таквом окружењу Толстој нуди једно унутрашње, *психолошко њоимање Бога*, тачније нуди решење које појединцу, а тиме и друштву у целини, може, поред осталог, осигурати преко потребне моралност и људскост. Нуди решење које је, треба и то рећи, доступно само малом броју људи, будући да је за њега *неојходна високо развијена свесћ*. Толстој, уосталом, зна да у целој Русији има једва стотинак људи који деле његово мишљење. И на том пољу он је, очито, крај и почетак; у њему се, као у безмало сваком великом ствараоцу, очитују зачетак новог и окончање старог.<sup>1</sup>

Не стоји стога запажање, поред осталих и Михаила Бахтина, да Толстој „није оригиналан“ у свом схватању јеванђеља, тачније да је све то већ учинио протестантизам, „али далеко дубље и шире“, те да „сви Толстојеви радови у области религије у наивној форми понављају протестантизам“, уз заузимање „становишта уског рационализма“ (Бахтин 2014: 56), које му се, такође, неретко приписује.

Толстој, заправо, прави искорак и најављује оно што ће тек доћи, а не понавља нешто одавно формулисано и конфесионално већ упражњавано. Мада је тешко сложити се са ставом да је био „први супрематиста у Русији“, његова религиозна промишљања се могу посматрати као својеврсни наговештај онога што ће убрзо након његове смрти наћи свој израз, поред осталог, и у Маљевичевом супрематизму. Притом на уму треба имати и то да ни Толстој ни Маљевич нису били теолози већ *уметници* који су сопствено разумевање извесних религијских питања саопштавали посредством њима блиских изражајних средства, исказујући и уобличавајући, поред осталог, и сопствени, лични религиозни доживљај.

<sup>1</sup> И Казимир Маљевич је након бољшевичке револуције, упркос владајућој парадигми и духу времена, успео да (п)одржи мисао о Богу и пронађе начин да Бог не буде збачен. Притом је до смрти, чак и када се није стицао такав утисак, остао веран „Црном квадрату“, упркос растућем, а потом и све искључивијем и рестриктивнијем идеолошком и друштвено-политичком отпору према свакој уметности која није соцреалистичка, а посебно према свему што је било авангардно. Маљевич ће се, наима, испод свог „Ауто-портрета“, насликаног 1933. године, дакле две године пре смрти, потписати црним квадратом, а не, како је то обично чинио, именом или иницијалима. „Црни квадрат“ ће заузети централно место изнад његовог одра, а визуелно ће бити приказан и на каменој коцки његовог гроба, уништеног током Другог светског рата.

И један и други ће, рецимо, позвати човека да, како би досегао суштину, искорачи у ван-разумски и изван-разумски простор. За Маљевича, супрематизам је еманација ослобођене, *чистије сїознаје*, која се открива у *еџзалиџацији*. У тексту „Бог није збачен. Уметност, црква, фабрика“, написаном 1920. године, Маљевич каже: „Разум ништа не може да раз-уме, расуђивање не може ништа да рас-суди, јер она [природа] нема у себи ништа такво што би било могуће рас-судити, раз-умети, раз-мотрити, не постоји једно које би се могло узети као целина“ (Маљевич 2010: 123).

И Толстој верује да се Бог у човеку *јавља сазнањем*, због чега „док нема сазнања, нема Бога“ (Толстој 1969б: 122). Притом и он мисли на посебну врсту спознаје, која почиње тамо где се разум зауставља, на месту до којег разум, са својим несавладивим ограничењима, никада не допире. У суштини, то је подручје вере, а за Толстоја права вера јесте „признање постојања неразумљивог предмета недоступног ограниченом разуму: Бога, духа, вечног живота. Та вера је увек у свима, иако се тражи она вера која није потребна. Тамо где се разум зауставља, то место до којег он води и од којег се даље не може ићи, е ту је права вера...“ (Толстой 1935: 97). Ту почиње и права, истинска спознаја Бога. Стога је за Толстоја потпун човек тек онај који поседује „способност сазнања себе (изван времена): својих жеља и свога разума“ (Толстој 1969б: 305).

Разумске спознаје, баш као и образовање и ма која врста знања нису и не треба да буду саме себи циљ. Све се то уграђује у човека, да би потом, на изванредан начин, у једном тренутку било „разграђено“. Стицање знања је незаменљив, саставни део пута, али не и коначна одредница. Циљ је цело-вита личност, односно досезање Бога. Зато после знања долази истина.

Мада превасходно писац или чак управо због тога, Лав Николајевич Толстој је спознао да књиге не објашњавају живот већ живот објашњава књиге. Књиге нуде многоструке погледе и различите визуре, учећи нас *разноврсности* и релативизму. Природа, универзум и Бог (односно религија) уче *јединству*. Док је знање расуто, мудрост је јединствена. Насупрот бесконачном умножавању знања и значења, мудрост води човека темељним, непроменљивим принципима живота и универзума. Зато се (са)знање може саопштити, али не и мудрост. Она се не може ни *иренити*, већ једино *сїећи*.

Лав Николајевич је одлично познавао и на уму имао ту дистинкцију. Сматрао је да „целокупно наше знање нужно мора бити емпиријско — другачије не постоји — али нас оно никад неће привести истинском разумевању, већ води само нагомилавању произвољно одабраних делића информација“. Стога је оно и неразумљиво и безвредно, стојећи „наспрам оне врсте *неизрецивог*, али и *ше* како *осејног вишег поимања*, којем једино вреди стремити“ (Berlin 2013: 101).

Као ненадмашни уметник речи, Толстој је умео да из живота, људи, предмета, појава и речи извуче истину: истину која је изнад или иза знања. У питању су специфични путеви спознаје на које књижевник ступа за-

*рањајући у себе*, досеже унутрашњу (само)спознају и тако, напуштајући ограничења разума, осваја терен на којем је разум немоћан. Супрематички сликар до тога пак долази посредством *виђења*, које га у крајњем исходу води у егзалтацију. На том месту човек додирује Бога, и чак, како то формулише Казимир Маљевич, „улази у Бога“.

Штавише, за Маљевича-мислиоца супрематизам је био „пут који је водио до *схваћања бића*; биће се откривало у беспредметним сликама као неспознатљиво, безгранично узбуђење. Посреди је била највиша стварност: оно што је немогуће било разумети уз помоћ разума. И тек у стапању са њим, [супрематизмом] долазило је до тренутка буђења, *несијала је илузорности стварности* и човек се није откривао у емпирији, већ у бићу“ (Шатских 2001: 18).

Отуда и сличности у Маљевичевом и Толстојевом сагледавању односа мноштва и целине, појединачног и Једног.

„Све оно што видимо тобоже као издвојено, појединачно јесте лаж“, наглашава Маљевич. „Мени се чини да могу да истражим, изучим, сазнам само онда кад могу да издвојим *једно*, које нема никакве везе са свиме што га окружује, слободно од свих утицаја и зависности, ако то умем да урадим, спознаћу га, ако не — не знам ништа, без обзира на масу датих закључака“ (Маљевич 2010: 123).

И Лав Николајевич је био уверен да све „невоље људи потичу од разједињености“, која опет „потиче од тога што људи не следе истину, која је једна, него лажи, којих је много. Једини начин да се људи уједине у једну целину јесте уједињење у истини“ (Толстој 2013: 314). За том истином, тим Једним, трага Толстој. Идући тим путем до краја, непуних годину и по дана пре смрти, он стиже до увида: „Врло јасно, живо сам схватио, чудно је рећи — први пут, да Бога или нема или нема ничег осим Бога“ (Толстој 1969б: 388).

Тако долазимо и до тачке у којој се Толстојеви и Маљевичеви ставови вероватно понајвише приближавају и додирују. Маљевич, наиме, посредством супрематизма као филозофије беспредметности, тежи укидању бесконачности предметног света. Он жели да све сведе на нулу, а потом да закорачи изван ње, не би ли се сјединио с празнином (небићем) и открио свеприсутност апсолута. Човек тежи „расподели терета, како би сам доспео у бестежинско стање, то јест *ушао у Бога*“, констатује Маљевич, и додаје: „Не, Бог га није напустио, са сваким човековим кораком и сâм се креће, али човек не може ни корак да начини без Бога (заједнице). Бог га прати и данас, јуче и сутра, и тако они заједно иду из дана у дан, у раду крунећи терет греха. И у томе што иду заједно јесте живот. Куда они иду? Иду себи, савршенству, вечном миру; човек иде преко својих моћи“ (Маљевич 2010: 128).

Толстој пак истиче да се у завршним етапама развоја пред сваког појединца поставља задатак изградње нових темеља, који подразумевају „служење Богу, извршење његове воље у односу на суштину“ која је сваком човеку од Бога поверена (Толстој 1969а: 432–433). И човечанство се у за-

вршној фази свог развоја, у којој се, како Толстој верује, сада налази, мора ослањати и израстати из начела и извора живота — из самог Бога. Јер претходно је, хиљадама година доминирала историја смене животињског, личног погледа на живот — породичним или пак друштвеним и државним, да би од појаве хришћанства на сцену ступила смена државног погледа на живот — божанским. Само на тај начин може се доћи до свеобухватног, божанског схватања живота (Толстој 2013: 95–97).

За разлику од човека, Бог је „већ“ савршен. Након што је створио свет, Он је „примио на себе *ајсолујно нишійа* или *вечни мир*“. Другим речима, повукао се у спокој, у небиће, у „*нишійа сјокоја*“. Налик Богу, и човек се, када досегне савршенство, ослобађа поимања, знања, делања; улази у спокој, у апсолут. Али, човек „*не йодноси сјокој, вечни сјокој ља йлаши*, јер он означава *небиће*, и када се ближи вечни спокој, кад се приближава Богу, он се буни свом снагом сопственог безумља <...>“ (Маљевич 2010: 127, 134).

Маљевичеви увиди о спокоју као примању на себе „апсолутног ништа“, „ништа спокоја“ и „вечитог мира“ изједначеног са небићем осветљавају један од могућих разлога Толстојеве, од младости присутне узнемирености пред стањем спокоја. У једном писму из 1857. године, упућеном рођаци Александрин Толстој, са којом тек што се упознао, а која ће постати његова блиска, вишедеценијска пријатељица и саговорница, говорећи о промени свог дотадашњег погледа на живот и о новостеченим увидима, млади Толстој каже:

„Вечити немир, рад, борба, лишавања — то су неопходни услови из којих ниједан човек не сме ни да помисли изаћи ни за тренутак. Само *йлемениий немир*, борба и рад, основани на љубави, јесу оно што се назива срећом. <...> Смешно ми је кад се сетим како сам мислио <...> да човек може да створи за себе мали частан и срећан свет, у коме ће мирно, без грешака и кајања, без поремећаја, полако живети и без журбе, исправно, чинити само оно што је добро. Смешно! То је немогуће <...> Исто као што је немогуће бити здрав без кретања, без ходања. Да би се живело племенито, потребно је сагоревати, лутати, мучити се, грешити, почињати и остављати, и опет почињати, и опет остављати, и вечно се борити и лишавати се. А *сјокој је душевна йодлосій*. Зато рђава страна наше душе жели спокој, а не осећа да је његово постизање повезано с губитком свега најлепшег у нама <...>“ (Толстој 1969г: 155–156).

Маљевич истиче да је Бог створио свет за шест дана, након чега се повукао у вечни спокој, ушавши седмог дана у „царство своје без мисли“. „Нужност Бога да се одмори је обавезан услов, јер да се Бог није повукао у спокој био би приморан бесконачно да ствара, а стварати даље значило би бити несавршен“. Насупрот Богу, човек ради, али „недеља по недеља пролази и сваки дан тобожњег одмора открива све више несавршенства, и од понедељка опет почиње рад на савршенству. Седми дан је за Бога био одмор, а за човека је само висина с које се увек виде његове грешке <...>“ (Маљевич 2010: 137).

Имајући у виду Маљевичеве увиде о позицији Бога и човека спрам спокоја, јасно је да, и када је о Толстојевом ставу реч, није посредни само узнемиреност пред смрћу и небићем, већ и пред повлачењем ствараоца (уметника) у пасивност, недељање, а посебно у оно што је за Лава Николајевича било и остало неприхватљиво: у не-спознају и не-свест. Јер, како то Маљевич формулише: тамо где „започиње царство без мисли, наступа спокој, то јест Бог ослобођен од свих стварања, који се налази у апсолутном спокоју“. На том месту, „ничему више није потребан Бог, као што ништа није потребно Богу“ (Маљевич 2010: 136).

Толстој је живео заострено, не штедећи себе, препуштајући се и урањајући сасвим у оно чему се у датом тренутку и периоду посветио. Спокој је, све док није ступио у дубоку старост, за њега био подлост. Он је „горео“ док не би потпуно „изгорео“, доводећи сваку започету егзистенцијалну могућност до њеног краја. Потом је ишао даље, у ново, што је, опет, неретко било опречно оном претходном, до тада здружено заступаном и брањеном. Таквим начином и сходно таквој психодинамици, до мира се може доћи тек у тренутку смрти, можда тек *након* смрти.

Отуда, можебити, и стваралачко-биографска сродност између Толстоја и Маљевича, те у једном тренутку свесно донета одлука обојице уметника да напусте свој примарни, књижевни, односно сликарски позив, али и истоветна немогућност да то учине, уз потоњи повратак уметничком стварању.

Услед кризе из 1881. године — тог „доба најватреније унутрашње преоријентације целокупнога мога погледа на свет“ (Толстој 1968: 265–266) — Толстој се, као што је познато, одрекао књижевности и писања, тих, како је тада говорио, „измишљених лажи“, посветивши се религиозно-филозофским списима, трактатима, ангажованим чланцима и другим публицистичким текстовима. Па ипак, наставио је да пише и уметничку прозу и драме, чинећи то искрено, предано и с радошћу до последњих дана свог живота, изнова досежући највише уметничке домете (у приповеткама „Смрт Ивана Иљича“ и „Кројцорова соната“, као и у недовршеном „Хаци Мурату“ и последњем роману, *Васкрсење*).

Маљевич ће пак, након „Белог квадрата“ и серије безбојних слика којима је, како је сматрао, постигао апсолутну беспредметност, односно стање савршенства, које се као такво даље не може развијати и усавршавати, одлучити да напусти сликарство. Сматрао је, међутим, да замишљена супрематистичка грађевина тим постигнућем ипак није довршена, да она, штавише, до краја и не може бити саграђена сликарским материјалом. Стога се окренуо писању, односно филозофској рефлексiji.<sup>2</sup> Касније се ипак вратио сликарству, за шта су постојали и спољашњи, практични разлози,

<sup>2</sup> Маљевич је, како примећује Корнелија Ичин, „суштину беспредметне уметности [био] принуђен да филозофски осмисли како би његов стваралачки израз могао да пронађе своје место у култури, свестан да ће једино на тај начин моћи да понуди кључ за разумевање супрематизма“ (Ичин 2022: 405). Да то није учинио, сам би себе искључио из културе.

али и унутрашњи подстицаји. Ни тада се, међутим, упркос свим притисцима, није приклонио владајућем социјалистичком реализму већ је настојао да, колико год је то било могуће, изнађе креативне начине да остане доследан себи и целини своје сликарске праксе.

Читајући текст „Бог није збачен“ увиђамо да су теме које заокупљају Маљевича кључне и за Толстоја. Поред разматрања могућих животних путева човека: духовног, то јест религиозног, потом научног или, како га Маљевич још назива, фабричког, и оног трећег, уметничког, творац „Црног квадрата“ заокупљен је и питањима о односу Бога и човека, духа и материје, небиха и бића, мировања и кретања, спокоја и делања, стварања и рада, с једне стране, и вечитог мира са друге.<sup>3</sup>

И по Толстојевом поимању Бог је трансцендентан, али то ни у ком случају не значи да је одсутан из света, из човека. Уједно, он је вертикала која људски поглед и душу усмерава и води навише, баш као што то својим учењем чини човек-Исус.

„За живот је неопходан идеал. А идеал је само онда идеал када је он САВРШЕНСТВО. Правац се може указати само онда када се на њега указује математички, *правом*, која не постоји у стварности“ (1969б: 443; истакао Л. Т.), забележиће Толстој у последњој години живота. Ово се подједнако односи и на савршенство у хришћанству, које је, како наводи, „бесконечно и никада не може да буде остварено; и Христос даје своје учење, имајући у виду да потпуно савршенство никада неће бити остварено, али да ће тежња ка потпуном, бесконачном савршенству непрестано повећавати добробит људи <...>“ (Толстој 2013: 103). На то, уосталом, указује и Казимир Маљевич својим сликарством, користећи математичка средства о којима и Толстој говори, а која, опет, у том облику не постоје у природи, у емпиријској стварности.

„Народи различито цртају Бога“, каже Маљевич, „али ма како да га цртају, све представе се свде на једно — да је Бог савршенство“ (Маљевич 2010: 128). Савршенству је у супрематизму аналогна бела боја, тачније она га предочава. „Бели квадрат“ је чиста беспредметност и остварење „утопијске пројекције белог, беспредметног света апсолутног јединства и једнакости“ (Мијушковић 1993: 10).

Бела је, сматрају неки, не-боја, одсуство боје, а опет и сума свих боја, апсолутна боја. Она се „налази или на почетку или на завршетку дневног живота и света који се очитује“ (Chevalier — Gheerbrant 1987: 40). Стога истовремено симболизује и рођење и смрт, и исток и запад, и свитање и одлазак у оностраност. Реч је о граничној вредности и боји прелаза, поред осталог и прелаза у смрт.

<sup>3</sup> Не треба, свакако, занемарити ни Маљевичеву тематску преокупацију селом и животом сељака, најпре у његовом раном сликарству, а затим и оном позном, с краја двадесетих и почетка тридесетих година двадесетог века, из периода такозваног „фигуративног супрематизма“, када сликар обнавља своју усредсређеност на сељака, спасоносни рад у пољу и присну повезаност човека са земљом, што га и тематски и идејно приближава Толстоју.

Уједно, то је боја теофаније, боја таворске светлости. У њу се Христос „обукао“ током свог преображења на гори Тавор. У хришћанству, бела упућује на прочишћену душу, чистоту, девојачку невиност, на богоугодан живот, светост, избављење. Она симболизује трансцендентно савршенство, светлост, обасјање, једноставност, чисту свест. Али може означавати и одсутност, празнину, ишчезнуће свести. Маљевичеву белу Владимир Меденица разумева као „белу бесконачност, белу божанску свест, симбол божанског бића, божанског стваралачког спокоја“, „место рађања ноумена“ (2021: 19, 20).

Да је и Толстој и те како имао око за белу и њене нијансе говори опажљиви „експеримент“ који је једног јануарског ледено-сунчаног дана 1895. године, идући по снегу, извео пред будућим сликарем Петром Нерадовским, на шта нас подсећају Ксана Бланк и Јевгеније Лукјанов. Реч је о „огледу“ који се безмало може узети као показна вежба за оно што ће четврт века касније Казимир Маљевич реализовати на супрематистичкој композицији „Бело на белом“, која се, како многи с правом сматрају, по значају налази одмах иза „Црног квадрата“.

Идући снежним пољем са тада седамнаестогодишњим Нерадовским и разговарајући с њим о сликарству, Толстој се на тренутак зауставио, из џепа извадио марамицу и рекао:

„— Видите како је *бела*. (Држао је марамицу обема рукама испред груди).

— А сада погледајте... — раширио је марамицу по снегу.

— А сада погледајте како је постала *сива*.

Заиста — [примећује Нерадовски] — бела марамица на снегу, обасјана сунцем, претворила се у сиву мрљу“ (Нерадовский 1978: 256–257).

Насупрот белој боји, која се повезује са Богом, црна је тежина, праисконска тама, мрачна дубина небића, оно што је неманифестно, несвесно, стихично, елементарно. Црна је рупа, провалија, хаос; туга, жалост, депресија, духовни мрак и очајање; зло, смрт, пакао, ништавило (Купер 1986).

Али, Маљевичев црни квадрат се налази на белој позадини, која се потом шири у бескрај, будући да је сликар прву верзију овог платна оставио без рама, чиме је омогућио белој позадини да се „излије“ са слике и прошири на зидове. Бела, дакле, ограничава „и сам црни бездан, црну рупу васионе, црну смрт, ништавило, небиће“. По схватању Владимира Меденице, то значи да је биће (надбиће) „супериорно у односу на небиће“ (2021: 23, 26).

Ово платно је, међутим, од првог излагања привлачило бројне, сасвим различите пројекције, па сходно томе и опречна тумачења и дијаметрално супротна вредновања. Збиља, реч је о слици која, захваљујући својој апстрактности, беспредметности и монохроматизму, у психолошком смислу представља *идеално пројективно илајно*. Мада је у самој природи пројекције да више говори о ономе ко пројектује него о објекту на који се пројекција врши, познато је да се ни пројективно платно углавном не бира слу-

чајно. Предмет пројекције, готово по правилу, у себи носи нешто од пројектованих садржаја, те их стога и „привлачи“ и „подржава“.

Сам сликар ће тако у једном писму навести да је, завиливши у свој „Црни квадрат“ и „мистерију његовог црног простора, који је постао нека врста новог лика супрематистичког света“, у њему видео „оно што су људи некада видели у лицу *Божијем*“ (писмо П. Д. Етингеру из Витебска (април 1920); Малевич: 2001, стр. 465–466). Уједно, посведочиће: „Ја сам био на почетку почетака и када сам дошао до супрематистичке равни, која је формирала квадрат, *исковао сам сојствени лик*“ (Малевич 2010: 70). На једном предавању својим ученицима ће пак рећи да је за Квадрат најважније да пренесе, *да учини да се осеји бесконачности и вечности*, те да, ако погледају у „Црни квадрат“ концентрисано, да их ништа не омета, као у „камери опскури“, онда ће на крају почети [и] да их осећају (Вакар — Михиенко 2004, т. 2: 383).

Малевичево виђење „Црног квадрата“ као Божијег лица у најновијим интерпретацијама се повезује са негативном, апофатичком теологијом, те посматра као покушај да се у формулама Празнине и Ништавила види невидљиво и пронађе ликовни израз за непознатљивост, неисказивост, неизмерност и трансцендентност Бога. Тако „Црни квадрат“ постаје „симбол скривеног савршенства“ и „апофатички симбол оностраности“, те „облик непојмљивог и неизрецивог који се не може свести на јасну дефиницију“ (Sakhno 2021: 6, 8). Ослањајући се на Малевичев увид да „ако је религија спознала Бога, спознала је нулу“ (Малевич 2013: 142), Ирина Сахно „метафизику нуле“ види као „формулу апофатизма“ (2021: 7), док Татјана Љевина верује да је Малевичев „концепт Ништавила директно повезан са Екхартовим радикалним апофатизмом“, а да је „Малевич озбиљно наследио ову традицију, која је дошла кроз руску религиозну филозофију раног двадесетог века“ (Levina 2023: 10).

Као визуелни манифест супрематизма, „Црни квадрат“ је, са једне стране, схватан као симбол мандале, савршенства и целовитости, те интуитивног и произвољног открића концепта нирване, док је, са друге стране, виђен као израз нихилизма, пустоши, одсуства логоса, порицања културног наслеђа и одрицања од сваког садржаја и смисла. Ирина Вакар чак постулира да је Малевич можда „изразио нешто што никада раније није нашло адекватан израз у пластичној уметности: поглед на свет оних који су, попут њега, исповедали агностицизам“ (Вакар 2015). Или је пак, како сугерише Шифра Шарлин, „затамнио одређену религијску иконографију како би оставио необележен, културно неутралан простор за уједињење свих религија и људи?“. Притом, како сама примећује, није „једина која види тај универзалистички импулс“ код Малевича, будући да га је еминентни британски историчар уметности Тимоти Џејмс Кларк већ осудио „не због његовог нихилизма, већ због његовог универзализма“ (Sharlin 2019).

Не само „Црни квадрат“, већ читав Малевичев опус и све оно што се под његовим утицајем касније збивало у визуелним уметностима неретко

је вредновано или наглашено позитивно или крајње негативно. По Маљевичевом сведочењу, критика је, заједно са читавим друштвом, од саме појаве супрематизма, тачније црног квадрата, уздисала: „Изгубљено је све што смо волели: ми смо у пустињи...“, док је, опет, током двадесетог века, „Црни квадрат“ проглашаван за „икону модерне уметности“.

Сам сликар ће, уосталом, већ 1916. године, у писму Александру Бенуа, тада водећем ликовном критичару и одличном познаваоцу уметности, одговарајући на његове примедбе о изложби 0,10 као „монструозном богохуљењу“, те „Црном квадрату“ као антиикони и злокобном знаку епохе (наведено према: Вакар 2015), дати повода за сва каснија, наглашено опречна мишљења. Том приликом Маљевич ће написати: „Ја имам само голу, без рама (као џеп) *икону своџ времена* и тешко је да се борим. Али срећа због тога што не личим на вас даје ми снагу да идем даље и даље *кроз ѝразнину ѝустїише*. Јер само тамо је преображај“ (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 85).

На том трагу и Татјана Толстој, руска књижевница и професорка руске књижевности у есеју „Квадрат“, објављеном у *Њујоркеру* 2015. године, о Маљевичевом платну говори као о најави краја уметности, њеној немогућности и бескорисности. Оно нас, каже, води у пустош, смрт, непостојање.

На готово истоветан начин, наставља даље ауторка, квадрат се појављује и у Толстојевом арзамаском ужасу: он се обрушава на Толстоја, који се, под утицајем онога што му се догодило — не одмах, али постојано — одриче живота који је раније водио, одриче се породице, љубави, разумевања ближњих, самих темеља света који га окружује; одриче се уметности. У крајњем исходу, то га одводи у *ѝразнину, нулу, самоунищїење*. Штавише, Татјана Толстој говори о јаловости духовне потраге која је прошла кроз квадрат — како код Толстоја тако и код Маљевича; о томе да победа квадрата значи „протеривање из себе животворне силе уметности“ и прелазак на „јефтина учења“ (Tolstaya 2015).

Нихилистички став је Толстоју, истини за вољу, приписиван већ током шездесетих и седамдесетих година деветнаестог века, дакле много пре него што је почетком осамдесетих дошло до драматичне преоријентације његовог целокупног погледа на свет. Приписивани су му, поред осталог, и фатализам, скептицизам, антиинтелектуализам и антилиберализам, песимизам када је реч о могућности продирања у првобитне, стварне узроке, те ненаклоност онима који се баве идејама и верују у апстрактна начела. Баш као што је проглашаван и нехришћанином или пак прахришћанином, пантеистом, квазибудистом, протестантом, идеалистом, максималистом и рационалистом, па мистиком, мрачним аскетом, слободним духом, просветитељем, хуманистом. Било је и оних који су управо у традицији апофатичке (негативне) теологије нашли простор за Толстојеве религиозне ставове.

Исаија Берлин пак истиче уверење Бориса Ејхенбаума да је Толстоја понајвише мучило то што *није имао ѝозиѝивних уверења* док је, истовремено, непрестано трагао за поузданим тумачењем живота, покушавајући

да пронађе излаз из сопственог безизлазног и нерешивог скептицизма. И сâм Берлин верује да је Толстој „читавог живота трагао за неким здањем које би било довољно снажно да се одупре његовим машинама за уништење“, желећи „да га заустави нека *нейомерљива* препрека“ (Berlin 2013: 75 — 77). Ту препреку, међутим, није успео да пронађе.

Па ипак, упркос свим аргументима, позитивним и негативним судовима и интерпретацијама, нека питања и даље остају отворена. Да ли је Маљевичево „ништа“, „нула“, „небиће“ — бог или ђаво, целовитост или ништавило, афирмација или негација света? Да ли је празнина пустиње, како сматрају једни, смрт, самоуништење, непостојање или пак, како истичу други, указује на „потпуно одсуство предмета у свести уметника, који је спознао биће“, те први међу сликарима схватио да „у стваралаштву не може бити речи о репродуктивности појединачног бивствујућег, већ искључиво о откривању суштине свега постојећег у његовом бићу“ (Ичин 2022: 394, 407)? Да ли супрематизам збиља удаљава човека од предмета и садржаја, што је његова интенција, или, напротив, уноси вечне форме и безвремени садржај у свакодневни живот и оностраност? Да ли, следећи супрематизам, идемо ка Апсолуту, све више се удаљавајући од свакодневице, или пак призивамо и уносимо Апсолут у живот, стварност?

Недоумице су још бројније када се окренемо Лаву Толстоју. Његов живот, дело и учење, однос према вери, Богу, Христу, цркви, породици, уметности, сви његови поступци, укључујући и оне последње — напуштање Јасне Пољане, изненадни одлазак у Оптину пустињу, посета сестри Марији Николајевној у Шамординском манастиру, те смрт у кућици шефа железничке станице Астапово — били су и остали непресушан извор најразноврснијих пројекција, тумачења, вредносних судова, претворивши се напошетку у својеврсне симболе и метафоре.

Имајући све то у виду, остаје отворено питање: како разумети Маљевичеву фотографију „à la Толстој“, насталу на породичном имању у Немчиновки, на којој је сликар одеван у једноставну белу блузу и панталоне, са руком заденутом за каиш? По сведочењу њему блиских људи, Маљевич се у Немчиновки углавном одевао слично Толстоју, а лети неретко ходао босоног. (Сетимо се босоног Толстоја на два верзијама чувене Рјепинове слике на којој је руски класик насликан у белој блузи, са рукама заденутим за каиш). Да ли је поменута фотографија из 1933. године збиља пародија, како верују једни, или се Маљевич ипак делимично идентификовао са Толстојем, чији је поштовалац био, како тврде други?

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин Михаил. *Предавања из историје руске књижевности*. Превела Мирјана Грбић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2014.
- Бланк Ксана. «В поисках иконичности: Л. Толстой и К. Малевич», *Русская литература* 1 (2004): 33–42. [https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203423271&archive=1203491495&start\\_from=&ucat=%20&start\\_from=&ucat=%20ение](https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203423271&archive=1203491495&start_from=&ucat=%20&start_from=&ucat=%20ение)

- Вакар Ирина, Михненко Татьяна (авт.-сост.). *Малевич о себе. Современники о Малевиче*. В 2 т. Москва: РА, 2004.
- Вакар Ирина. «Черный квадрат» Казимира Малевича. *История одного шедевра*. Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2015.
- Гольденвейзер Александр. *Вблизи Толстого*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959.
- Ичин Корнелија. «Филозофска начела супрематизма Казимира Малевича». *Бука руске авангарде*. Нови Сад: Магица српска, 2022: 392–407.
- Лукьянов Евгений. «Супрематические прозрения Льва Толстого и философские откровения Казимира Малевича». *Малевич. Классический авангард*. Витебск-9: сборник. Минск: Экономпресс, 2006: 89–129. <http://www.k-malevich.ru/library/malevich-klassicheskiy-avangard-vitebsk-9-9.html>
- Малевич Казимир Северинович. *Черный квадрат*. Санкт-Петербург: Издательство «Азбука», 2001.
- Мальевич Казимир. *Бо̄г није збачен*: сабрана дела. Превела Ана Ацовић и др. Београд: Плави круг; Логос, 2010.
- Меденица Владимир. *Улазак у Бо̄га: три огледа о Казимиру Малевичу*. Београд: Агноста, 2021.
- Нерадовский Петр. *Л. Н. Толстой и художники*: Л. Н. Толстой об искусстве. Письма, дневники. Воспоминания. И. А. Бродский (сост.). Москва: «Искусство», 1978: 253–260.
- Толстой Л. Н. *Дневник, Записные книжки и отдельные записи 1900–1903*. Толстой Л. Н. *Полное собрание сочинений*. Т. 54. Москва: Государственное издательство «Художественная литература», 1935.
- Толстой Л. Н. *Война и мир*. Толстой Л. Н. *Полное собрание сочинений*. Т. 10. Москва: Государственное издательство «Художественная литература», 1938.
- Толстой Л. Н. *Произведения 1879–1884*. Толстой Л. Н. *Полное собрание сочинений*. Том 23. Москва: Государственное издательство «Художественная литература», 1957.
- Толстој Лав. „Предговор делима Ги де Мопасана“. Толстој Лав. *Чланци о уметности и књижевности*. Превела Вида Стевановић. Београд: Просвета — Рад, 1968: 265–291.
- Толстој Лав. *Дневници 1847–1894*. Превела Милица Николић. Београд: Просвета — Рад, 1969а.
- Толстој Лав. *Дневници 1895–1910*. Превела Олга Влатковић. Београд: Просвета — Рад, 1969б.
- Толстој Лав. „Одговор на одлуку Синода од 20–22. фебруара и на писма која сам добио поводом тог случаја“. Толстој Лав. *Публицистички сјиси 1855–1909*. Превела Митра Митровић. Београд: Просвета — Рад, 1969в.
- Толстој Лав. *Писма 1845–1886*. Превоо Петар Митропан. Београд: Просвета — Рад, 1969г.
- Толстој Лав. „Записи умоболног“. Толстој Лав. *Мој животи*. Изабрао и приредио Флавио Ригонат. Превела Марија Кијаметовић-Стојиљковић. Београд: Лом, 2010.
- Толстој Лав. *Црствиво Божије је у вама: хришћанствиво, не као мистично учење него као ново схваћање животи*. Превела Нада Узелац. Београд: Букефал, 2013.
- Шатских Александра. «Казимир Малевич — литератор и мислител». Малевич Казимир Северинович. *Черный квадрат*. Санкт-Петербург: Издательство «Азбука», 2001. 7–26.
- Berlin Isaija. *Ruski mislioci*. Preveo prema drugom izdanju Ivan Radosavljević. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Blank Ksana. “Lev Tolstoy’s Suprematist Icon–Painting.” *Elementa: Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics* 2/1 (1995): 67–81.
- Chevalier J, Gheerbrant A. *Rječnik simbola*. Prevela Ana Buljin i dr. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.
- Kuper Dž. K. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, preveo Slobodan Đorđević, Prosveda — Nolit, Beograd, 1986.
- Levina Tatiana. “Defining nothingness: Kazimir Malevich and religious renaissance”. *Studies in East European Thought*. 2023: 1–15. [https://www.academia.edu/104310696/Defining\\_nothingness\\_Kazimir\\_Malevich\\_and\\_religious\\_renaissance](https://www.academia.edu/104310696/Defining_nothingness_Kazimir_Malevich_and_religious_renaissance)

- Mijušković Slobodan. „Ka slikarstvu ‘novog lika’ ili prurušena paradigma ‘starog realizma’: povodom Maljevičevog poznog slikarstva“. *Projekat: časopis za vizuelne umetnosti Galerije savremene umetnosti* 1 (1993): 10–19.
- Nakov Andrei. *Avant-garde russe*. Translated by Jacques Gourgue and Shobha Raghuram. New York: Universe books, 1986.
- Sakhno Irina. “Kazimir Malevich’s Negative Theology and Mystical Suprematism”. Special Issue East-Slavic Religions and Religiosity: Mythologies, Literature and Folklore: A Reassessment. *Religions* 2021 12(7), 542: 1–16. [https://www.academia.edu/52174977/Kazimir\\_Malevichs\\_Negative\\_Theology\\_and\\_Mystical\\_Suprematism\\_Deleted\\_for\\_peer\\_review\\_Deleted\\_for\\_peer\\_review](https://www.academia.edu/52174977/Kazimir_Malevichs_Negative_Theology_and_Mystical_Suprematism_Deleted_for_peer_review_Deleted_for_peer_review)
- Sharlin Shifra. “Thirteen Ways of Looking at „Blach square“”. *Los Angeles Review of Books*. December 1, 2019. <https://lareviewofbooks.org/article/thirteen-ways-looking-black-square/>
- Shatskikh Aleksandra. *Black square: Malevich and the origin of suprematism*. Translated by Marian Schwart. New Haven and London: Yale University press, 2012.
- Tolstaya Tatyana. “The Square”. Translated, from the Russian, by Anya Migdal. *The New Yorker*. June, 12, 2015. <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-square//> Толстая Татьяна. *Квадрат*. <http://dictionnaire.narod.ru/square.htm>

## REFERENCES

- Bahtin Mihail. *Predavanja iz istorije ruske književnosti*. Prevela Mirjana Grbić. Sremski Karlovc; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2014.
- Berlin Isaija. *Ruski mislioci*. Preveo prema drugom izdanju Ivan Radosavljević. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Blank Ksana. “Lev Tolstoy’s Suprematist Icon–Painting”. *Elementa: Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics* 2/1 (1995): 67–81.
- Blank Ksana. “V poiskah ikonichnosti: L. Tolstoj i K. Malevich”, *Russkaya literatura* 1 (2004): 33–42. [https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203423271&archive=1203491495&start\\_from=&ucat=%20&start\\_from=&ucat=%20enie](https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203423271&archive=1203491495&start_from=&ucat=%20&start_from=&ucat=%20enie)
- Chevalier J, Gheerbrant A. *Rječnik simbola*. Prevela Ana Buljin i dr. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.
- Gol’denvejzer Aleksandr. *Vblizi Tolstogo*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel’stvo hudozhestvennoj literatury, 1959.
- Ićin Kornelija. “Filozofska načela suprematizma Kazimira Maljeviča”. *Buka ruske avangarde*. Novi Sad: Matica srpska, 2022: 392–407.
- Kuper Dž. K. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, preveo Slobodan Đorđević, Prosveda — Nolit, Beograd, 1986.
- Levina Tatiana. “Defining nothingness: Kazimir Malevich and religious renaissance”. *Studies in East European Thought*. 2023: 1–15. [https://www.academia.edu/104310696/Defining\\_nothingness\\_Kazimir\\_Malevich\\_and\\_religious\\_renaissance](https://www.academia.edu/104310696/Defining_nothingness_Kazimir_Malevich_and_religious_renaissance)
- Luk’yanov Evgenij. “Suprematicheskie prozreniya L’va Tolstogo i filozofskie otkroveniya Kazimira Malevicha”. *Malevich. Klassicheskij avangard. Vitebsk-9: sbornik*. Minsk: Ekonompress, 2006: 89–129. <http://www.k-malevich.ru/library/malevich-klassicheskij-avangard-vitebsk-9-9.html>
- Malevich Kazimir Severinovich. *Chernyj kvadrat*. Sankt-Peterburg: Izdatel’stvo “Azbuka”, 2001.
- Maljević Kazimir. *Bog nije zbačen: sabrana dela*. Prevela Ana Acović i dr. Beograd: Plavi krug; Logos, 2010.
- Medenica Vladimir. *Ulazak u Boga: tri ogleđa o Kazimiru Maljeviću*. Beograd: Agnosta, 2021.
- Mijušković Slobodan. “Ka slikarstvu ‘novog lika’ ili prurušena paradigma ‘starog realizma’: povodom Maljevičevog poznog slikarstva”. *Projekat: časopis za vizuelne umetnosti Galerije savremene umetnosti* 1 (1993): 10–19.
- Nakov Andrei. *Avant-garde russe*. Translated by Jacques Gourgue and Shobha Raghuram. New York: Universe books, 1986.
- Neradovskij Petr. L. N. Tolstoj i hudozhniki: L. N. Tolstoj ob iskusstve. Pis’ma, dnevniki. Vospominaniya. I. A. Brodskij (sost.). Moskva: “Iskusstvo”, 1978: 253–260.

- Sakhno Irina. "Kazimir Malevich's Negative Theology and Mystical Suprematism". Special Issue East-Slavic Religions and Religiosity: Mythologies, Literature and Folklore: A Reassessment). *Religions* 2021 12(7), 542: 1–16. [https://www.academia.edu/52174977/Kazimir\\_Malevichs\\_Negative\\_Theology\\_and\\_Mystical\\_Suprematism\\_Deleted\\_for\\_peer\\_review\\_Deleted\\_for\\_peer\\_review](https://www.academia.edu/52174977/Kazimir_Malevichs_Negative_Theology_and_Mystical_Suprematism_Deleted_for_peer_review_Deleted_for_peer_review)
- Sharlin Shifra. "Thirteen Ways of Looking at 'Blach square'". *Los Angeles Review of Books*. December 1, 2019. <https://lareviewofbooks.org/article/thirteen-ways-looking-black-square/>
- Shatskikh Aleksandra. "Kazimir Malevich — literator i myslitel'". Malevich Kazimir Severinovich. *Chernyy kvadrat*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo "Azbuka", 2001. 7–26.
- Shatskikh Aleksandra. *Black square: Malevich and the origin of suprematism*. Translated by Marian Schwartz. New Haven and London: Yale University press, 2012.
- Tolstaya Tatyana. "The Square". Translated, from the Russian, by Anya Migdal. *The New Yorker*. June, 12, 2015. [https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-square//Tolstaya\\_Tatyana\\_Kvadrat](https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-square//Tolstaya_Tatyana_Kvadrat). <http://dictionnaire.narod.ru/square.htm>
- Tolstoj L. N. *Dnevnik, Zapisnye knizhki i odel'nye zapisi 1900–1903*. Tolstoj L. N. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 54. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Hudozhestvennaya literatura", 1935.
- Tolstoj L. N. *Vojna i mir*. Tolstoj L. N. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 10. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Hudozhestvennaya literatura", 1938.
- Tolstoĭ L. N. *Proizvedeniya 1879–1884*. Tolstoj L. N. *Polnoe sobranie sochinenij*. Tom 23. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Hudozhestvennaya literatura", 1957.
- Tolstoj Lav. "Predgovor delima Gi de Mopasana". Tolstoj Lav. *Članci o umetnosti i književnosti*. Prevela Vida Stevanović. Beograd: Prosveta — Rad, 1968: 265–291.
- Tolstoj Lav. *Dnevnici 1847–1894*. Prevela Milica Nikolić. Beograd: Prosveta — Rad, 1969a.
- Tolstoj Lav. *Dnevnici 1895–1910*. Prevela Olga Vlatković. Beograd: Prosveta — Rad, 1969b.
- Tolstoj Lav. "Odgovor na odluku Sinoda od 20–22. februara i na pisma koja sam dobio povodom tog slučaja". Tolstoj Lav. *Publicistički spisi 1855–1909*. Prevela Mitra Mitrović. Beograd: Prosveta — Rad, 1969v.
- Tolstoj Lav. *Pisma 1845–1886*. Preveo Petar Mitropan. Beograd: Prosveta — Rad, 1969g.
- Tolstoj Lav. "Zapisi umobolnog". Tolstoj Lav. *Moj život*. Izabrao i priredio Flavio Rigonat. Prevela Marija Kijametović-Stojiljković. Beograd: Lom, 2010.
- Tolstoj Lav. *Carstvo Božije je u vama: hrišćanstvo, ne kao mistično učenje nego kao novo shvatanje života*. Prevela Nada Uzelac. Beograd: Bukefal, 2013.
- Vakar Irina, Mihienko Tat'yana (avt.-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche*. U 2 t. Moskva: RA, 2004.
- Vakar Irina. "*Chernyy kvadrat*" Kazimira Malevicha. *Istoriya odnogo shedevra*. Moskva: Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, 2015.

Olivera Zizovic

#### "GOD IS NOT CAST DOWN": LEO TOLSTOY AND KAZIMIR MALEVICH

##### Summary

The paper first considers the bold claim of Ksana Blank about Leo Tolstoy as "the first supremacist in Russia", based on the way in which some characters in the *War and Peace* novel see the essence of someone else's personality, that is, of other literary heroes with whom they are in contact, in a geometric form, but based also on Tolstoy's personal experience: a visualization of "Arzamas horror" as a red square on a white background.

It is then pointed out that, unlike Tolstoy's literary works, the "suprematist" removal of everything superfluous, external, variable and material is a rule, and not an exception when it comes to his *religious reflections* and conception of God. Tolstoy "simplifies" Christian religion and theology, "cleansing" them from what he believes to be unnecessary, false deposits, from everything

external, institutional, added, everything superfluous, untrue, detrimental. After years and decades of dealing with these questions, he increasingly turns to “stripping” and “objectlessness”, only to completely reject everything that is rite, ritual, customary, to reach the very essence of Christianity.

Establishing an analogy between Tolstoy and Malevich makes it possible to perceive something important, yet insufficiently noticed or even completely neglected in the perception and understanding of Tolstoy’s religious views: their *essential modernity* and *actuality*, which are mostly overlooked. Tolstoy offers an inner, *psychological conception of God*, which *requires a highly developed consciousness*. Therefore, his religious reflections do not represent a step backwards, towards some unprofound, naive protestantism or narrow rationalism, as he was often accused of, but, on the contrary, a step forward and a hint of what, soon after his death, will find its expression, among other things, in Malevich’s suprematism.

After indicating the points where Tolstoy and Malevich’s attitudes converge the most — which are the attitude towards extra-rational truths and reaching the essence, perceiving the relationship between the multitude and the whole, the individual and the One, and the conception of God or tranquility, as well as the key topics that occupy the two artists — attention is also paid to some of their creative-biographical similarities.

Different, completely opposite interpretations and diametrically opposed evaluations of Malevich’s “Black Square”, the work that has attracted numerous projections since its first presentation in 1915, are also considered, showing it, in psychological terms, as an ideal projective canvas. The interpretation of Tatyana Tolstoy is also taken as paradigmatic, from the year of marking the centenary of Suprematism, in which the famous Russian writer and professor of literature re-establishes the “square” analogy between Kazimir Malevich and Leo Tolstoy.

*Keywords:* Leo Tolstoy, Kazimir Malevich, Suprematism, conception of God, religious attitudes.



Елена Кусовац  
Белградский университет  
Филологический факультет  
jelena.kusovac@gmail.com

Jelena Kusovac  
University of Belgrade  
Faculty of Philology  
jelena.kusovac@gmail.com

## АВАНГАРДИСТСКИЕ ПРИЕМЫ В РОМАНАХ *ПАРИЖАЧЬИ* И *ВОСХИЩЕНИЕ* ИЛЬИ ЗДАНЕВИЧА

### AVANT-GARDE TECHNIQUES IN ILYA ZDANEVICH'S NOVELS *PARIZHACHI* AND *VOSKHISCHENIE*

В настоящей статье анализируются авангардистские приемы, которыми Илья Зданевич пользовался в романах *Парижачьи* и *Восхищение*. Обращается внимание на хронотоп, театральность, карнавализацию, фрагментарность и метаморфозу героев, а также и на звуковую организацию текстов. В статье выявляются особенности заумного языка в связи с инфантилизацией речи героев, а также общие типологические черты и характеристики авангардного дискурса, присущие в этих двух романах.

*Ключевые слова:* Илья Зданевич, *Парижачьи*, *Восхищение*, авангард, заумь.

This article analyzes the avant-garde techniques used by Ilya Zdanevich in his novels *Parizhachi* and *Voskhischenie*. Attention is paid to chronotope, theatricality, carnivalization, fragmentation and metamorphosis of characters, as well as to the sound organization of the texts. The article identifies the peculiarities of “zaum” in connection with the infantilization of the characters’ speech, as well as the general typological features and characteristics of avant-garde discourse inherent in these two novels.

*Key words:* Ilya Zdanevich, *Parizhachi*, *Voskhischenie*, avant-garde, zaum.

Илья Михайлович Зданевич — русский и французский авангардист, художник, теоретик и пропагандист нового авангардного искусства. Однако многие исследователи и знатоки русского авангарда, прежде всего, занимались его драматургическими произведениями и его художественным

экспериментам в живописи и графике, тогда как его прозаическое творчество осталось недостаточно исследовано. Свои «дра», как он сам их называет, Зданевич собирает в пентологию заумных пьес *АслаблИчьяти-теркадейстф*, которую публикует с 1918 по 1920 год в Тифлисе в издательствах «Синдикат» (*Янко крУль албАнской 1918*), и 41° (*асЕл напрАкат 1918, Остраф нАсхи 1919, згА Якабы 1920*); в 1921 году переезжает в Париж, где в издательстве ИздАния 41° в 1923 г. публикует свою последнюю и самую радикальную пьесу *лидантЮ фАрам*, посвященную его погибшему другу Михаилу Ле-Дантю. По выходу книги автор заявлял:

«Эта книга — венок на могилу друга и венок на могилу того, чем мы жили десять лет. Десять лет назад мы начали, сначала тогда раскрашивая лица, устраивая сражения, печатая каждый день манифесты и книги, выписанные от руки.

Мы грозились перевернуть мир, перестроить землю и прославляли новый дух. Росчерками пера создавали шедевры, писали поэмы в три слова и выпускали книги из белых страниц. Потом во всех этих случайностях, кляксах и разбитых стеклах мы нашли законы и стали строить. Мы ушли в мир абстракций и игры ума, игры звуков, игры слов и идей. И вот теперь мы знаем, что все осталось на своем месте и все осталось всем. Мы знаем, что вся наша молодость была ни к чему, и напрасно клялся я победить, потому что был молод.

Эта книга заканчивает второй период моей работы, второй период модернизма, тянувшегося пять лет. Идеи шрифта “зауми” доведены в этой книге до высшего развития и совершенства. Это не угасание. Это высшая точка, и, достигнув ее, я бросаю эту книгу. Прощай, молодость, “заумь”, долгий путь акробата, экивоки, холодный ум, всё, всё, всё» (цит. по: Эткинд 1995: 582).

Хоть Зданевич и заявил о конце зауми, мы не могли бы согласиться полностью, что это действительно так. В том же 1923 году Зданевич пишет свой первый роман — *Парижачьи*, который в рекламной листовке сам называет «путаницей», а потом дает ему название «опись». Действие романа своей структурой, развитием фабулы и построением диалогов напоминает драматическое произведение, и неслучайно Р. Гейро в предисловии *Парижачьих* обозначил это произведение как «театральный роман» (Гейро 1994: 22). Действие основано на интригах, перипетиях и сплетнях четырех супружеских пар, живущих в Париже, которые пытаются встретиться и позавтракать в определенное время в Булонском лесу. Структура романа четко определена: все события происходят за 2 часа 20 минут. Сам Зданевич в своих записных книжках точно определил математическую структуру романа, выстроенную на арифметической основе. В том промежутке, персонажи посещают друг друга, встречаются вдвоем, реже втроем, беседуют и развивают отношения во всех уровнях (языковом, семантическом, аудитивном, эротическом, телесном) — а в центре завязки романа находится тема измены: каждый каждому изменяет с другим независимо от пола, что подчеркивает гермафродитизм персонажей, о чем речь будет позже.

Гиперформалистический прием организации текста наблюдается (но в меньшей мере) и в романе *Восхищение*, который Зданевич пишет в 1930 году и в котором действие происходит в течение шестнадцати месяцев, что совпадает с количеством глав в романе<sup>1</sup> (Гейро 2008: 726). И если движение во *Восхищении* — вертикально (основывается на оппозиции «плоскости» и «гор» родной Грузии<sup>2</sup>), то движение в *Парижачьих* является кругоцентричным: персонажи движутся в определенном радиусе в плоскости вокруг Булонского леса. И не только вокруг леса, они движутся бешено по улицам, лестницам, машинам, комнатам; заводят интриги, сплетни и эксцессы, одновременно пытаясь вырваться из круга бессмысленности собственного сознания, но все равно остаются застывшими на месте: «Разстрига бегал по диагонали и вдоль стены соединяя диагонали, размахивая шашкой в ожесточении. ... Но вскоре ему надоело бегать по диагонали, и он стал бегать вдоль стен. Но делать ему квадраты ему тотчас надоело, и он стал описывать круг по комнате. Надоел круг — он пошел по стенам срезая углы и обнаружил что это восьмиугольник. Шестиугольник тоже удался. Но как вписать в зал пятиугольник он никак не мог сообразить и стоял и мялся на месте» (Ильязд 1994: 198).

Дифференциация пространства на высокогорные районы и низкие равнины в *Восхищении* напоминает организацию вертепа, описание которого Ильязд применял и в своих драмах. Театральность и раздвоение на два мира, друг друга не понимающих, четко разделенных в географическом пространстве в *Восхищений*, в романе *Парижачьи* перенесены на внутренний уровень коллизии персонажей: «мой конфликт с вами ест конфликт двух миров, двух культур, двух пониманий. Один из нас должен погибнуть и погибнет» (Ильязд 1994: 143). В поддержку этого свидетельствует как первоначальное название романа — двухъсвЕт, так и авторские ремарки на первых страницах: «Поворот крутой», «Лицемерие», «Недоверие», «Расстановка». И во *Восхищении* конфликт двух миров четко выражен и поднят на высший этический уровень: «Законы плоскостных не обязательны для нас, горцев, так как наша правда не их правда. Плоскостные слепы и живут умом брюха, мы живем умом ума. Они умирают, мы превращаемся в дervья, они видят вещи, мы видим и души» (Зданевич 2008: 51).

Карнавализация, театральность, кинематографичность и художественность характеризуют оба произведения. И если *Восхищение* определяется как «живописный роман» (Гейро 2008: 730), на тематику и символику которого влияло искусство М. В. ЛеДантю, М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой, М. Шагала и Н. Пиросмани, имея ввиду неопрimitивистские и орна-

<sup>1</sup> «Действие происходит между второй половиной августа и самым концом осени следующего года, иначе говоря, в течение шестнадцати месяцев, то есть число месяцев совпадает с количеством глав в романе. Общее совпадение глав и месяцев, конечно, неявно выражено автором, но его можно установить при подробном анализе текста» (Гейро 2008: 726).

<sup>2</sup> См. (Йованович 2004: 265).

ментационные мотивы, колорит природы и этнографические реалии, то в *Парижачьих* доминируют кубофутуристические приемы.

Чувство надломанности, осколочности и хаоса миражного Парижа, приламливалось в сознаниях героев, отражая псевдодействительность их мира: «Все было опрокинуто, разбросано, изломано» (Ильязд 1994: 94); «Но обстановка, в которой им приходилось была такой отравленной, что меняла и преображала все явления от простых до сложных и освещала их особым двусмысленным светом» (Ильязд 1994: 152); «В несколько минут комната обратилась в хаос материи» (Ильязд 1994: 128).

Монтажная структура и фрагментарность обоих романов указывают на симмультианизм действий, калейдоскопичность, нарушение линейности, утверждение хаоса в нарративе, и представляют типичные приемы авангардистского искусства. В своем тексте «Футуризм и всечество» Ильязд пишет: «Нам нужна одновременность нескольких тем, ибо наше сознание умеет двоиться, тройиться, четвериться, пятериться, стоиться и только многовая поэзия может насытить его» (Зданевич 2014: 177). Этот прием Зданевич задержал и в своих романах, как на основании структуры и фабулы, так и в построении своих персонажей, которые попадают в конфликт не только друг с другом, но и сами с собой. Немотивированные поведения героев, серия случайностей, разрушение причинно-следственных связей, непонимание и некоммуникабельность между персонажами, приводят к «путанице», «каше» «мешанине», что приближает поэтику футуриста и заумника поэтике абсурдистов.

Нарушение хода событий, скачки в фабуле, разрыв повествования и постоянная перемена языкового дискурса, вызывают резкие переломы, как в поведении, так и в сознании персонажей. Их сознание расщепляется и разламывается на осколки, делая их неустойчивым и подложным метаморфозам и изменчивости. Персонажи похожи на маски, шаржи, обрисовки. Они кривляются, часто плачут, грохаются, и воют; они маскируются, почти до взаимозаменяемости: «Щеголь подошел к зеркалу, чтобы закончить одеваться. Но в зеркале вместо себя увидел он лицедей» (Ильязд 1994: 62); «перед ним замолчавший разстрига сидел молитвенно сложив руки и уронив голову на впавшую грудь. Его лицо было таким, что лицедей увидел себя в зеркале» (Ильязд 1994: 176); «...но лебедь менялась и через минуту ничего не оставалось от прежней картины, когда декорации применены и вот и да и где и здесь и ни тру и ни ну наоборот» (Ильязд 1994: 168); «Этот беспомощный силач казался ей необычайным. Она привыкла его видеть в обстановке его конторы, его дел, его деятельности и он тогда ей казался мужланом, верзилой, грубым и противным. Но беспомощность, которую обнаруживал сейчас этот верзила и верлиока делала его другим» (Ильязд 1994: 185). И Лаврентий из *Восхищения* постоянно меняет свои амплуа: бывает «дезертиром-разбойником — преступником — грабителем — насильником и любовником — «светским» человеком — заступником...» (Казарновский 2013: 88). А кульминация метаморфоз достигается в конце романа, когда Ивлита с младенцем, умирая, превращается в дерево.

Зданевича не устраивал тот факт, что «мы принуждены иметь одно тело и душу, которые меняются очень медленно» и что «у нас такая отличительная потребность меняться, изменять как можно чаще, как можно больше» (Ильязд 1994: 231). Телесные изменения сопровождались резким переменам языкового дискурса, который лучше всего был выражен заумью.

Ильязд посредством зауми пытался выразить и подсознательное своих героев и их метаморфозу, что полностью было в духе фрейдизма, которым интересовались многие авангардисты. Р. Гейро определяет весь драматический цикл пенталогии как «фантазмагорическое описание метаморфоз, которые претерпевает человек от гермафродитического грудного до взрослого возраста», считая, что «заумные «слова» отражают бессознательную многозначность обычных слов» (Гейро 1994: 16). Это наблюдается и при прорисовке персонажей с им характерным гермафродитизмом, истоки которого можно найти в факте, что Зданевича в детстве одевали девочкой, а сам посещал женскую гимназию: «Меня одевали девочкой. Моя мать не хотела примириться с тем, что у нее родился сын вместо дочери. В дневнике ее записано: “родилась девочка — Илья, волосики — черные, цвет — темно-синий”» (Зданевич 2008: 691). Оттуда его женские персонажи более целостны и устойчивы, хотя и безымянные: умница, швея, лебедь и купчиха в романе *Парижачьи*. Ивлита (в имени, которого анаграммирована Лилит<sup>3</sup>) представлена как существо на границе потустороннего; архетип женщины, или, словами Ильязда, «нет, это не женщина, а женское существо витающее» (Зданевич 2008: 88), которое ищет ум ума. Ивлите дана сила осознать истинное положение вещей, отрешиться от материального (что сопровождается частым упоминанием мотива сокровища, о котором пишет М. Йованович в своем исследовании<sup>4</sup>) и сделать шаг к свободе; возможность убежать от пустого и бессмысленного человеческого существования и выйти за пределы ума.

Мужские персонажи инфантильны, слабы и ничтожны, нередко прибегают к перевоплощению: «С лихорадочной поспешностью стал одевать щеголь ся в женское платье, немного слишком пышное и откровенное для послеполуденного обаяния женщины» (Ильязд 1994: 114); «Женское платье щеголя, его ловкие жесты, кокетство, назойливость» (Ильязд 1994: 115); «Лицедей стал как бы женщиной» (Ильязд 1994: 78); «Что с ним? Почему его действия так вялы и неуверенны. Откуда бессилие не то перед этой женщиной, не то перед нуждой в доказательствах, которые так легко найти» (Ильязд 1994: 106).

Поведение персонажей сопровождается языковым экспериментом не только на уровнях фонетики, морфологии и синтаксиса, но и стилизацией под инфантильную речь, глоссологию и речевую патологию. Это при-

<sup>3</sup> Р. Гейро в комментариях к *Философии футуриста* замечает, что «Через созвучие имен Илья, Лиля и Лилит Зданевич проводит параллель умерщвлению женщины в себе» (см.: Зданевич 2008: 836).

<sup>4</sup> Об этом более подробно в тексте М. Йовановича (см.: Йованович 2004: 265–295).

водит не только к деконструкции языка и смысла, но и к восстановлению смысловой зауми: «Он был невыразимо глуп. <...> Зато все слюкаловики и снюкательники и хихики и хихихики крашенных маскачей знали его и рассказывали до неузнаваемости по прохождения весьма доброкачественных этого тела весьма пригожего для рогож и ковров курительных комнат» (Ильязд 1994: 55–56). В. Гречко замечает, что «подобный тип организации текста является характерным не только для инфантильной и заумной речи, но и для некоторых патологических форм, например для речи шизофреников. В этом случае речь идет о персерверации (слово многократно повторяется и трансформируется в различные сходные по своей звуковой форме неологизмы), которой Ильязд пользуется» (Гречко 2013: 200): «Но умница умница разумница показница девка лобазница» (Ильязд 1994: 48).

Звуковая организация романа *Парижачьи* сильно экспрессивна и хотя в нем нет такого множества заумных фрагментов, выполненных в технике фонетического письма, характерных для его драм именно речь персонажей вызывает эту внутреннюю коллизию и влияет на изменение хода событий: «Удар слов кожуха в него разрастался разгорался превращался воспламенялся становился трескался рассыпался чернел и коптел» (Ильязд 1994: 81); «С шумом сыпались доски швеи ей на голову. Ранили. И она кричала» (Ильязд 1994: 47); «Лебядь без отвращения смотрела на эту женщину которая (точно) вырубала топором вокруг нее лес» (Ильязд 1994: 170). Слова, точно удары штурма, обрушаются на героев, слова опредмечиваются, независимо от того, имеют ли смысловую нагрузку или получают персерверацией: «Знаю, знаю да дадада. Скажите и иииии. Совсем да дадада. Э ээ. <...>. Ударить сильно, чтобы стекло разбилось» (Ильязд 1994: 47), что полностью вкладывается и в концепцию обэриутов т.е. Хармса. В сборнике текстов *Дом на говне* Зданевич пишет, что «звук, воздействуя на чувства, вызывает ощущение краски, запаха, вкуса, поверхности и отражает сам их, как и эмоции, и заумный жемчуг можно видеть, пробовать, нюхать иосязать» (Зданевич 2021: 71).

Исходя из того, что «звуки непосредственно связаны с эмоциями, реагируя неизменно на одну и ту же, в зависимости от рода и положения звука, от его фактуры» (Зданевич 2021: 70), Зданевич переходит в *Парижачьих* к смысловой зауми, опираясь не только на звуковую фактуру, но и на ассоциативную последовательность, выходящую из подсознательного, что приводит к установлению бредовых речевых актов: «К смысловому сдвигу относятся и опрокидывающиеся фразы, построенные так, что несколько следующих одна за другой жемчужин дают законченный смысл, но следующее за ними новое слово вызывает неожиданную реакцию с предыдущими и опрокидывает предыдущий смысл, заменяя его новым и также законченным» (Зданевич 2021: 63): «Для того чтобы взойти, нужно сорваться. Для того чтобы быть верным, нужно изменять. Чтобы сказать да нужно говорить нет и постоянно ошибаться. Чтобы молчать нужно говорить и про-

тиворечить себе на каждом шагу» (Ильязд 1994: 212). Такие алогичные серии речевых актов, могут продолжаться без конца, что и является целью автора: «Никогда ничто не надо доводить до конца, ничего не хотеть до конца» (Ильязд 1994: 212), а это приводит к расщеплению сознания у персонажей и воспроизводит шизофреничность текста. Это подтверждается и фактом, что Ильязд написал на первой странице черновика: «Смыслячества».

Именно этот язык «очень странный, даже неуклюжий местами, как будто безграмотный», «эстетско-наблюдательное равнодушие к действующим лицам», а также «некое мистическое состояние духа» (Зданевич 2008: 716) и были основными возражениями редакции, из-за которых роман *Восхищение* не мог быть опубликован в издательстве «Федерация» в Советском Союзе. Однако возникает вопрос, не было ли отношение редакции таким только из-за мистической атмосферы и неясного хронотопа? Ильязд критически изобразил моральную деградацию, социальный распад и беззаконие. Высокомерие и произвол государственного строя лучше всего проявляются в образе капитана Аркадия, убийцы и педофила-гомосексуалиста, полномочия которого соответствовали плану и законам, выработанным в ходе многовекового государственного террора. Лаврентий берет закон в свои руки и действует по своему усмотрению, убивает спонтанно и немотивированно, без идеи, осознания и вопрошания. Убийство ради убийства становится мотивирующим маховиком, а гиперпроизводство смерти становится повседневной реальностью: «Подумайте, Лаврентий, быть поклонником смерти, убивать когда хочется, ваша затаенная мечта, это прекрасно. Но здесь убивать заставляют не только на войне или при подавлении бунтов. Нет, мужья должны стрелять в жен, чтобы было, о чем писать в газетах, экипажи давить, чтобы были происшествия, бедняки должны быть преступниками и дать ложному правосудию возможность осуществляться. И все потому только, что смерть такой же товар, как и все остальное. И хотя я еще раз знаю, что причина тот же, будь он несчетное количество раз проклят, денежный строй, не могу не морщиться, мыслью до чего чудовищно современное перепроизводство смерти» (Зданевич 2008: 107).

И если бы в двух словах мы могли бы определить общую тему этих двух романов — это была бы «патология общества», которую Зданевич описывает независимо от того, происходит ли это под пристальным взглядом эмигранта в Париже или в пределах Грузии, где живут зобатые и кретины и где господствует вседозволенность и отсутствие этических правил. Искаженность, разврат и гротеск «парижачьих», приводит их к моральной деградации, ощущению бессмысленности, ничтожности и отчужденности в таком обществе: «Она в тупике, тупик есть тупик, из которого она не может выбраться, и найти из него выход оказывается невозможно» (Ильязд 1994: 119); «Обращайте внимание на вещи, внимания не заслуживающие. Слова, они ведь ничего не значат <...> Все впустую. Мы обречены. Мы кончены. Все будущее, все “светлое” будущее человечества ни к чему, так как

нам никогда не решить квадратуры круга самого главного» (Ильязд 1994: 88); «но готов узнать, что каждый из нас изменяет с каждым из нас и что под нами ничего и впереди нас у нас ничего и ничего нет, кроме миража позади» (Ильязд 1994: 209). Идея «свободной воли», которая достигает кульминацию во вседозволенности Лаврентия из *Восхищения*, была уже предначертана в романе *Парижачьи*: «А между тем за одними границами есть другие границы и среди тех и других открываются пределы, которые падают на меня как светоч. Они освещают нас и говорят и горят и городят вокруг нас мир безвольный, но оттого и счастливый, потому что воля есть источник страдания» (Ильязд 1994: 142); «Мы опустили все до отвратительного. Мы стали способны на вещи, на которые еще давно мы не были способны. Каждый из нас безвольный мешок с костями, который заслуживает быть только уничтоженным» <...> «Вы, ваш муж, лицедей и умница, купчиха и шеголь, моя жена и я уроды, подонки, обломки, невероятная грязь» (Ильязд 1994: 191). Именно эта «невероятная грязь», которая зародилась в *Парижачьих* превращает человечество в романе *Восхищение* в «кал земной» из которого нет выхода: «Только теперь уяснила насколько увязла в людской гуще и что человечество кал земли» (Зданевич 2008: 84).

Хотя в *Восхищении* нет ни одного заумного слова, «заумь» здесь поднята на более высокий уровень, на уровень идеи. Она передается не через абсурдные диалоги и ассоциативный бред, как это было в *Парижачьих*, а через песни, известные крестьянам, слабоумным и зобатым, которые понимает только Ивлита. Заумный язык в этом романе — праязык, сверхъестественный магический напев во время обрядов горцев и крестьян; тайный язык дикой, антропоморфизированной природы: «Очевидно, что у всех вещей есть язык, и что язык этот существует не для обмена мнениями и мыслями, на подобие человеческого, а истекает, отражая ум вещей, как вытекает песня, лишенная слов» (Зданевич 2008: 55). Неслучайно М. Йованович в своем исследовании назвал *Восхищение* «апологией зауми».

#### ЛИТЕРАТУРА

- Гейро Режис. «Предисловие». Илья Зданевич (Ильязд). *Философия футуриста. Романы и заумные драмы*. Под ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 2008.
- Гейро Режис. «Предисловие». Ильязд (Илья Зданевич). *Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 1. *Парижачьи*. Под ред. Т. Никольской. Москва-Дюссельдорф: Гилея-Голубой всадник, 1994.
- Гречко Валерий. «К лингвистико-психологической характеристике зауми Ильи Зданевича». *Дада по-русски*. Под ред. К. Ичин. Белград: Филологический факультет, 2013.
- Зданевич Илья (Ильязд). *Дом на говне. Доклады и выступления в Париже и в Берлине 1921–1926*. Под ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 2021.
- Зданевич Илья (Ильязд). *Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 1. *Парижачьи*. Под ред. Т. Никольской. Москва-Дюссельдорф: Гилея-Голубой всадник, 1994.
- Зданевич Илья (Ильязд). *Философия футуриста. Романы и заумные драмы*. Под ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 2008.
- Зданевич Илья. *Футуризм и всечество*. Т. 1. Москва: Гилея, 2014.

- Йованович Миливое. «Восхищение Зданевича-Ильязда и поэтика “41°”». *Избранные труды по поэтике русской литературы*. Белград: Филологический факультет, 2004.
- Казарновский Петр. «Роман как свидетельство очевидца искусства из тупика, или “перевернутый” способ как конструктивный подход Ильязда». *Дада по-русски*. Под ред. К. Ичин. Белград: Филологический факультет, 2013.
- Эткинд Ефим. «Илья Зданевич». *История русской литературы. Серебряный век*. Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. Москва: Прогресс-Литера, 1995.

## REFERENCES

- Etkind Efim. “Il’ya Zdanevich”. *Istoriya russkoj literatury. Serebryanyj vek*. Pod red. Zh. Niva, I. Sermana, V. Strady i E. Etkinda. Moskva: Progress-Litera, 1995.
- Gejro Rezhis. “Predislovie”. Il’ya Zdanevich (Il’yazd). *Filosofiya futurista. Romany i zaumnye dramy*. Pod red. S. Kudryavceva. Moskva: Gileya, 2008.
- Gejro Rezhis. “Predislovie”. Il’yazd (Il’ya Zdanevich). *Sobranie sochinenij*. V 5 t. T. 1. *Parizhach’i*. Pod red. T. Nikol’skoj. Moskva-Dyussel’dorf: Gileya-Goluboj vsadnik, 1994.
- Grechko Valerij. “K lingvistiko-psihologicheskoj harakteristike zaumi Il’i Zdanevicha”. *Dada po-russki*. Pod red. K. Ichin. Belgrad: Filologicheskij fakul’tet, 2013.
- Jovanovich Milivoje. “Voskhishchenie Zdanevicha-Il’yazda i poetika ‘41°’”. *Jovanovich Milivoje. Izbrannye trudy po poetike russkoj literatury*. Belgrad: Filologicheskij fakul’tet, 2004.
- Kazarnovskij Petr. “Roman kak svidetel’stvo ochevidca iskusstva iz tupika, ili „perevernutyj” sposob kak konstruktivnyj podhod Il’yazda”. *Dada po-russki*. Pod red. K. Ichin. Belgrad: Filologicheskij fakul’tet, 2013.
- Zdanevich Il’ya (Il’yazd). *Dom na govne. Doklady i vystupleniya v Parizhe i v Berline 1921–1926*. Pod red. S. Kudryavceva. Moskva: Gileya, 2021.
- Zdanevich Il’ya (Il’yazd). *Sobranie sochinenij*. V 5 t. T. 1. *Parizhach’i*. Pod red. T. Nikol’skoj. Moskva-Dyussel’dorf: Gileya-Goluboj vsadnik, 1994.
- Zdanevich Il’ya (Il’yazd). *Filosofiya futurista. Romany i zaumnye dramy*. Pod red. S. Kudryavceva. Moskva: Gileya, 2008.
- Zdanevich Il’ya. *Futurizm i vsechestvo*. T. 1. Moskva: Gileya, 2014.

Јелена Кусовац

АВАНГАРДНИ ПОСТУПЦИ У РОМАНИМА *ПАРИЖЈИ* И *УСХИЋЕЊЕ*  
ИЉЕ ЗДАЊЕВИЧА

Резиме

У раду се анализирају авангардни поступци које је Иља Здањевич примењивао у романима *Парижји* и *Усхићење*. Оба романа карактерише хиперформалистички принцип организације текста, филмичност, карневализација, визуелност, фрагментарност и монтажна структура која се одражава и на саму фабулу у романима. Посебна пажња посвећена је заумном језику, инфантилном говору јунака и њиховим метаморфозама, што је омогућило Иљазду да прикаже патологију друштва.

*Кључне речи:* Иља Здањевич, *Парижји*, *Усхићење*, авангарда, заум.



Александр Марков  
Российский государственный гуманитарный университет  
markovius@gmail.com

Alexander Markov  
Russian State University for the Humanities  
markovius@gmail.com

## ВЕРА ИНБЕР КАК КИНОСЦЕНАРИСТ: ЖАНРЫ КАТАСТРОФИЧЕСКОГО ПРОГРЕССА

### VERA INBER AS A FILM SCRIPTWRITER: GENRES OF CATASTROPHIC PROGRESS

В статье рассматривается созданный Верой Инбер сценарий фильма «Тайна Кара-Тау» (1932) как подытожившего творческие установки этого автора и предвосхитившего литературные достижения Инбер периода Ленинградской блокады. Фильм рассмотрен в контексте творчества Инбер, отличающегося варьированием разных жанров, мелодраматичностью и чуткостью к новым тенденциям в искусстве, таким как экспрессионизм и ар-деко. В статье обосновываются применительно к творчеству Инбер понятия как синхронизация аффектов, возвышенный опыт, катастрофический опыт, с опорой на современные исследования влияния блокады Ленинграда на российскую культуру. В ее прозе найден ряд ключей, позволяющих реконструировать идеи ее фильма, такие как пьеса Горького *На дне*, фильм Чаплина «Золотая лихорадка», деятельность Андре Ситроена и другие. Доказано, что Инбер сформировала собственную концепцию развязки, в которой важен не перелом событий, но особое внимание, синхронизирующее аффекты в переживании общей судьбы, в отличие от рассинхронизации аффектов при совмещении разных жанровых стратегий в одном произведении.

*Ключевые слова:* Вера Инбер, советский кинематограф, колонизация средней Азии, жанры кино, поэтика жанра.

The article examines the script of the film “The Secret of Kara-Tau” (1932), created by Vera Inber, as summarizing the artistic attitudes of this author and anticipating Inber’s literary achievements in the period of the Leningrad blockade. The film is considered in the context of Inber’s work, which is characterized by the variation of different genres, melodramatic and sensitive to new trends in art, such as Expressionism and Art Deco. The article substantiates the concepts of synchronization of affects, sublime experience, and catastrophic experience in relation to Inber’s work, with reference to contemporary studies of the impact of the siege of Leningrad on Russian culture. A number of clues are found

in her prose to reconstruct her film ideas, such as Gorky's play *At the Bottom*, Chaplin's film "The Gold Rush", the activities of André Citroën, and others. It is proved that Inber formed her own concept of denouement, in which the important thing is not the turning point of events, but the special attention that synchronizes affects in the experience of common fate, in contrast to the dis-synchronization of affects when combining different genre strategies in one work.

*Keywords:* Vera Inber, Soviet cinema, colonization of Central Asia, film genres, poetics of genre.

## Введение

Веру Михайловну (Моисеевну) Инбер (1890–1972) принято считать литератором сложной судьбы и сложной репутации. Невозможно только сомневаться в ее профессионализме как литератора, так и киносценариста: всё, что она писала, от салонных, детских и пропагандистских стихов до автобиографических повестей, от публицистики до теоретических сочинений о литературе, было художественно в той мере, чтобы восприниматься не как образец какого-то жанра, но как изложение темы, которая может быть представлена в разных жанрах и в разных искусствах. Это не значит, что ее стихи могут быть превращены в киносценарий, или ее рассказ — в спектакль, но только то, что некоторый тип работы с впечатлениями и размышлениями требует представлять результаты в наиболее приемлемой для публики в данный момент форме.

Вероятно, в будущем можно будет выстроить канон советского ар-деко в литературе, соединяющего внимание к техническому прогрессу и комфорту, газетную хватку и философичность, мало чем обязанную профессиональной философии и имеющую в виду скорее интеллектуальное обеспечение сложных ситуаций современности тем минимальным материалом, который позволяет создать картину происходящего. К такому канону вполне относимы, кроме Инбер, Мариэтта Шагинян, Лазарь Лагин, в каких-то аспектах Сергей Михалков, а его патроном можно признать А. Н. Толстого — первого значительного литературного наставника Инбер.

Актуальность работы состоит в следовании магистральному направлению в изучении советской культуры, как сходятся в ней сразу три начала: эстетическая норма социалистического реализма, подразумевающая самоцензуру и некоторую систему умолчаний; жанровые конвенции, унаследованные от прежних этапов развития культуры, но внутренний смысл которых меняется, часто не один раз, под влиянием как культуры модернизма вообще, так и советской официальной культуры; наконец, новые типы высказывания, связанные с появлением таких средств передачи сообщения, как радио, массовая газета и кинематограф. В данной статье мы рассматриваем узел такого схождения на примере одного жанра, демонстрации катастрофы, где сходятся изобразительные возможности кинематографа, в том числе в демонстрации предшествующей катастрофе археологии быта, эстетические интуиции самой Инбер, иногда оказывав-

шиеся в зоне умолчания, и наконец, общие принципы изображения как социальных сломов, так и способов противостояния бедствиям в официальном советском искусстве. Новизна работы состоит в реконструкции тех конвенций, которые имплицитно применяет Инбер в своей киносценарной деятельности, где следование эстетике социалистического реализма сочетается с глубокими умолчаниями, требующими экспериментов в области жанрообразования и локализации жанровых форм внутри более сложного целого — внутри визуализированной фабулы особого типа. Так в развитии советского кинематографа формируются не только устойчивые жанровые формы, но и ситуативные схождения эстетических концепций, говорящие и о системе умолчаний, и об особом отношении визуального ряда и нарратива.

В данной статье мы меньше всего разбираем литературный путь Инбер и только по касательной рассматриваем такие эпизоды, как принципиальное изменение манеры письма благодаря участию в Литературном центре конструктивистов. Нас интересует совсем другое: как сами творческие установки Инбер допускали сотрудничество с кинопроизводством и кинематографическое представление художественных идей, — так что даже мысленные представления, не получившие оформления как развернутые киносценарии, проникали в различные жанры ее письма и определяли сюжеты и эстетические решения.

Поэтому цель нашего исследования можно обозначить так: выявить, как само представление современности в наследии Инбер не просто вдохновлялось кинематографом, но требовало особой кинематографичности даже не письма, а установок восприятия, проявляющихся даже в весьма традиционном письме. Что поэзия, что проза Инбер, при всей широте жанровой палитры, совершенно не кинематографична в расхожем смысле — в ней не используются приемы монтажной хроники или серийность отдельных пластически выразительных эпизодов. Но сама оптика, которая позволяет выстроить высказывание, принадлежащее сразу нескольким культурным полям, от салонного повествования до массовой агитации, у Веры Инбер была кинематографической; и понять замысел художественного целого отдельного произведения иногда легче, если увидеть, как кинематографическая оптика преломляется в различных словесных высказываниях.

Методы исследования определяются самой ситуацией катастрофического прогресса, многонаправленного, но при этом приводящего всякий раз к непредсказуемому состоянию системы, которая и стала главной темой произведений Инбер, так что наиболее известная часть ее наследия, ее блокадная поэзия и проза, оказалась не столько развитием или углублением катастрофических мотивов, сколько их предельной синхронизацией. Поэтому мы обращаемся к бурно развивающимся методам культурно-антропологических исследований Ленинградской блокады, представленным в трудах историков советской культуры (Сандомирская 2013; Паперно 2021).

П. Ю. Барскова рассмотрела коллизию Инбер и Гнедич, показав, как открытое многоязычие Гнедич и скрытое многоязычие Инбер приводили к противоположным результатам в блокадной поэзии: Инбер создавала «кущую октаву», то есть высказывание, в котором синхронизация мыслей и аффектов преобладает над развитием, тогда как Гнедич, наоборот, рассинхронизировала аффекты, создавая особую поэтику анахронизма и вторичной классикализации впечатлений (Барскова 2019: 138). Поэтому Гнедич, привлеченная к переводам стихов поэтов блокадного Ленинграда на английский, сочла возможным следовать примеру Байрона с его «капризными, невероятными, непослушными рифмами (там же: 135), тем самым создавая рассинхронизированную и опережающую себя культурную и блокадную память.

Эта мысль о синхронизации катастрофы проведена мельком, и наша статья может рассматриваться как экспликация того, на что обратила внимание Барскова — прочесть Инбер так, как Барскова прочла Гнедич, как опыт постоянной работы со сценой времени и пространства, работой, доходящей до своего предела чаще, чем это подразумевает жанровая система. В монографии «Седьмая щелочь» (Барскова 2020) Барскова рассматривает уже литературные стратегии Инбер времен блокады на фоне О. Берггольц, противопоставляя чувство «принадлежности большинству» Берггольц и стратегию «амбициозной сублимации» Инбер, иначе говоря, превращения всех своих аффектов и воспоминаний в основание для некоторого возвышенного суждения о происходящем, взгляда на происходящее как на катастрофу, которую можно специфицировать уже в зависимости от жанра и темы произведения. В понимании аффектов и их связи с возвышенным историческим опытом мы опираемся на работы А. В. Ямпольской (Ямпольская 2013).

### **Визуализация катастрофы: Инбер как кинозритель**

Начать можно с простого примера. В знаменитом военном дневнике *Почти три года* Инбер в записи от 9 ноября 1942 года продумывает несколько пьес о войне и дает кратко фабулу одной возможной пьесы, сразу напоминающей завязку ее основного произведения военных лет, поэмы *Пулковский меридиан*:

Или такая фабула: в дом попала бомба замедленного действия (как это было в кино «Арс»), Или полагают, что она замедленного действия. Как ведут себя люди. Бомба взрывается или не взрывается — это как мне, автору, нужно будет. (Инбер 1965, т. 3: 271)

В другой записи, от 7 октября 1943 г., Инбер поясняет подробности прецедентного события:

Сама Мария Николаевна в 41-м году заведовала кино «Арс» на площади Льва Толстого. В ноябре в дом, где помещалось кино, были сброшены три

бомбы замедленного действия, правда не крупные. Бомбы пролежали около трех часов, потом взорвались, одна за другой. Дом к этому времени, по требованию МПВО, был уже пуст, в кино тоже никого не было. Оставалась только Мария Николаевна. Она объяснила мне почему: на ее ответственности был несгораемый шкаф с дневной выручкой (там же: 340)

Зажигательные бомбы замедленного действия, где химическая реакция приводит к вспышке через несколько часов, обычно не были крупными, их целью было упасть в незаметное место и вызвать неожиданный пожар, тогда как настоящих больших разрушений они дому Розенштерна на Петроградской Стороне, где и находился упомянутый знаменитый кинотеатр, не могли причинить: металлические перекрытия-двухтавры и мощные стены просто не позволили бы ему рухнуть. Этот дом был построен отчасти по технологии небоскреба, что спасло его и при попадании фугасных бомб.

Во втором рассказе всё сходится: действительно, эти бомбы было трудно обезвредить, и поэтому после падения бомб этого типа проще было провести эвакуацию. Тогда как в первом сценарии подразумевается, что непонятную, но сразу обнаруженную бомбу принимают за зажигательную замедленного действия и при этом далеко не все хотят и могут эвакуироваться, вероятно, по разным причинам, например, из-за тяжелобольных родственников. Открытый финал замысла, что бомба могла взорваться, а могла и не взорваться, означает, что здание выдержало бы, — но конфликт между чувством и долгом нарастал бы по ходу действия — обычно проходило где-то три часа до взрыва, но театральная условность могла сократить это время. В поэме «Пулковский меридиан» (Инбер 1965, т. 1: 472) в конце концов просто показана неразорвавшаяся тонная бомба, угрожавшая и врачам, и пациентам больницы, и собранию книг в ней, где фрустрация позволяет пережить возвышенный исторический опыт. Тип бомбы уже не так важен в сравнении с синхронностью аффектов, которые вызваны самой возможностью разрушения привычного мира.

Получается необычное устройство оптики: даже если о падении бомбы не сообщается, обнаружение бомбы сразу считается по поведению людей в первые минуты спектакля (в духе экспрессионизма или даже ар-деко как признания индивидуализма аффектов каждого), и тип бомбы поэтому можно не указывать, когда уже синхронизирован возвышенный катастрофический опыт самих героев. На всем протяжении спектакля мы видим не саму опасность, а различные реакции на опасность, пытаемся в какой-то мере советовать героям, размышляя, что им делать, и все дальше отмечаем, что они действуют не так, как мы ожидали. И только когда происходит развязка, как эффект предельного внимания, где катарсис совпадает с экстатическим вниманием, мы понимаем нравственный смысл и споры, и метаний героев, которые до этого казались ситуативными и поэтому требующими лишь нашего эмоционального участия, но не вывода или нравственного решения.

### **Визуальный жанр катастрофы: Инбер как знаток киносценариев**

Еще в раннем рассказе «Соловей и роза» (1924) Инбер изобретает катастрофический фильм со сходной ситуацией, когда понимание катастрофы есть сразу, но только развязка, а не перипетии действия, вызовут наше нравственное суждение. Этот мнимый фильм, вероятно, вдохновлен сразу двумя кинокартинами Карла Грюне: «Бурная погода» и «Взрыв на шахте» (оба фильма: 1923)

Сегодня в кино «Электрические чары» идет картина «Наводнение в шахте No 17-бис». Наступает темнота. Световой клин упирается в экран. Действие идет, летит. Преступная рука подготавливает катастрофу. Преступной рукой уже пробито отверстие в шахте, откуда в злополучный час хлынет вода. Но злой умысел разгадан. И в шахте по каким-то воздушным мосткам и переходам, по какой-то паутине из перекладин, прямо по воздуху пробирается женщина, которой суждено предотвратить бедствие. (Инбер 1965, т. 2: 18)

Сам этот фильм про наводнение смешивает два жанра, эксцентрический фильм американского типа и фильм о злодее, восходящий к серийным французским повествованиям (массовым вариантам романа-реки) и их экранизациям, таким как серия о Фантомасе. Но существенно, что и эксцентрика, и разоблачение злодейства подчинены особому устройству внимания, которое рассинхронизировано во время фильма, когда мы имеем дело с разрозненными человеческими судьбами, но синхронизируется в конце, когда акт спасения, акт разоблачения врага и другие акты должны совпасть. Но в этом раннем опыте еще нет идеи конструктивного внимания, которое не просто сходится в точке развязки, но конструирует эту точку развязки как предельно катастрофическую и возвышенную — здесь может работать простое доверие зрителей к морали спасительницы, тогда как в блокаде сценарии такая механика доверия уже не работает.

В книге *Вдохновение и мастерство*, представляющей собой систематизированные советы начинающим писателям, как раз описывается фильм, где появляется внимание к общей катастрофе, а не к отдельным действиям, тем самым стоящий ближе к замыслу пьесы, чем фильм в раннем рассказе. В этом фильме существует опасность, существует множество разнородных субъектов, находящихся в виду этой опасности, — но по-настоящему внимательными и сделать вывод на основе интенсивного наблюдения мы можем не тогда, когда видим опасность исходя из бытовой оптики, как ведет себя природа в наших бытовых представлениях, но когда действительно происходит событие. Аналитическое внимание к природным явлениям здесь заменяется принятием катастрофы, производящей общий режим внимания:

Недавно нам показали в кино актинию, или морскую анемону, простейшее животное, почти растение: живой букет из хватательных щупалец.

Мы увидели это диковинное существо в родной обстановке, на дне моря. Аппетитные рыбки, личинки моллюсков, крошечные рачки сновали вокруг — хищное полурастение было неподвижно.

Что же ты, актиния, не зевай! Морская анемона, не проморгай вон ту полосатую рыбешку. Смотри, она касается твоих щупалец, беспечно углубляется в переплетение твоих опасных жгутиков, которые действительно жгут, обжигают добычу, не давая ей уйти.

Но актиния была неподвижна, только легкие струйки воды колебали ее. И вдруг — она пришла в мерцательное движение. Все ее щупальца моргнули разом, вбирая в себя какую-то нужную ей штуковину. Проплывая, та едва коснулась опасности. И вот поймана. Не уйдет. (Инбер 1966, т. 4: 112)

Таких фильмов с подводными и другими экстремальными съемками производилось в СССР немало: так, в 1939 г. биологический факультет МГУ выпустил фильм «Актинии» (режиссер Е. Вермель, оператор В. Португалов), который представлял собой смонтированную съемку объекта специальной камерой. Драматизм достигался сокращениями времени, как и в случае задуманного спектакля о бомбе: невозможно же показать в кино всю жизнь актинии за долгий период, монтаж сводится к вырезанию и сохранению самых эмоционально насыщенных эпизодов. Таковой монтаж времени и подразумевала задуманная Инбер пьеса, где до финальной сцены могли бы представляться бытовые мотивации, но момент развязки и потребовал бы такого внимания, такого размышления о судьбах, где катастрофа никак не следует из предыдущего; она мерцает, но становится необратимой в финале пьесы.

### **Создание катастрофической визуальности: Инбер как киносценарист**

Как киносценарист Инбер дебютировала еще в 1918 году фильмом «Звезда Олимпии», который не вышел на экраны. Но главная ее работа в художественном кино — фильм «Тайна Кара-Тау» (1932), соединивший в себе черты производственного романа, колониального романа, шпионского детектива и мелодрамы. Это черно-белый немой фильм, с интертитрами Инбер, набранными по-казахски (яналифом) и по-русски — он предназначался прежде всего для советской Средней Азии, которая должна была осознать собственную новую миссию одного из ключевых промышленных центров СССР. Мы настаиваем на том, что этот сценарий сначала реализовался в ее травелоге *Америка в Париже* (1928), где как раз были намечены все конструктивные особенности литературного ар-деко, а уже применен в пропагандистской мелодраме.

Травелог, стилистически во многом следующий *Фрегату «Паллада»* Гончарова, произведению, которое Инбер считала образцовым именно как создавшее ситуацию помещения городского инертного человека перед неожиданными катастрофическими испытаниями (Инбер 1966, т. 4: 87),

представляет собой рассказ о поездке во Францию и Бельгию в литературную командировку. Внутренним сюжетом книги оказывается отличие американского от европейского. Американское, такое как световая реклама, оборачивается импринтингом, тем, что надолго заседает в памяти и мелькает в глазах даже ночью (Инбер 1965, т. 3: 18); тогда как французское и шире европейское разворачивается в свой сюжет, шоу, иллюзорное и не совсем навязчивое представление, как световая реклама Ситроена на Эйфелевой башне, в отличие от американизированных вывесок (там же: 43–44).

Андре Ситроен, как и сама Инбер родом из одесских евреев-предпринимателей, пользуется однозначной симпатией повествовательницы как гуманный колонизатор, который осваивает вслед за Наполеоном дальние земли, такие как Сахара, находит там с помощью специальных гусеничных устройств воду и налаживает автомобильную инфраструктуру. Отличие американского от европейского проведено в книге Инбер последовательно: американский подход (там же: 34) требует использования специальных устройств, вроде рентгена, определяющего, жмет ли обувь, или специальных стикеров вместо визиток, что позволяет при больших начальных затратах достичь и большего рыночного охвата. Тогда как французский подход экономнее, но он не требует специализированных дополнительных или восполняющих дорогостоящих устройств, а достаточно оказывается придумывать интересные устройства, не чураясь и простого механического труда: в описании деятельности Ситроена соседствуют неквалифицированные рабочие, роющие колодцы, и вододобывающие гусеничные машины, но так же не требующие дополнительных приспособлений, а просто теснящие верблюдов в притязаниях на главенство в пустыне.

Такое же столкновение двух моделей прогресса присутствует и в фильме «Тайна Кара-Тау». Американский принцип научно-технического прогресса представляет антигерой профессор Шахов (В. Гардин), который считает, что сделать ставку нужно на искусственный каучук химического синтеза, тогда как каучука естественного происхождения просто не хватит, он не оправдывает создание громоздкой инфраструктуры добычи. Тем самым, подход Шахова требует большой предварительной инфраструктуры и вложений. Ему противостоит железнодорожный рабочий Кузнецов (Н. Кутузов), который на местах проводит эксперименты, идет через пустыню, и в конце концов открывает, что каучука в среднеазиатской хондрилле может быть до 40%, больше чем в импортной гвайюле, только нужно (это остается за кадром, но на это намекают визуальные ряды экспедиции), чтобы эта хондрилла была старой, потрепанной жизнью, прошедшей все необходимые испытания. Вершиной такой подготовки хондриллы становится эксцентрический трюк с веревкой и зрелым растением (1.02'07'')<sup>1</sup>, показывающий, что если хочешь получить большой процент каучука,

<sup>1</sup> Тайминг фильма мы даем по этой записи: Тайна Кара-тау // URL: <https://www.culture.ru/live/movies/17485/taina-kara-tau-taina-chernykh-gor> (дата обращения: 31.08.2023).

осваивай пустыню всеми средствами, включая фантастические. При этом Шахов, ориентируясь на Америку, которая может дать и импортный натуральный, и импортный искусственный каучук, выведен персонажем комическим (в одном из первых кадров он говорит по телефону с салфеткой на шее, а на научном столе его стоит статуэтка музы, веджвудского фарфора, 00.05'34"), перед финалом он лихорадочно роется в старых справочниках, а в финале успешная экспедиция разоблачает его как подкупленного спеца, который собирался бежать за границу.

На сторону экспедиции переходит в фильме коллега Шахова, старый академик Ярошевский (М. Тулупов). При этом больше всего сказалось в такой промежуточной развязке столкновение двух колониальных моделей: Шахов и его сторонники предлагают искать каучук «где-нибудь поближе» (00.21'06"), иначе говоря, настаивают на непосредственном подключении тех ресурсов, которые окажутся под рукой, к уже имеющейся технической инфраструктуре — представляя своеобразную колониальную проекцию американского подхода. Уже в начале фильма этот подход дискредитирован пародийным предложением ленинградских ученых изъять все фикусы в городе (00.03'41") и извлечь из них каучук. Для единомышленников Шахова «с точки зрения научной безразлично у кого покупать» (00.27'20"), и нельзя строить науку «на признаниях полудиких кочевников» (00.33'22") — этот колониализм заведомо высокомерен ко всему, что не дорогостоящее приспособление и не дорогостоящее знание. Тогда как экспедиция адептов Кузнецова готова к освоению пустыни в духе Ситроена: начало такому подходу дает Кузнецов, объясняющий туземцам смысл понятия «каучук» через известные им понятия «резина» и «галоша» (00.09'22"), то есть просит перейти от имеющегося как данность быта (а не от американски усовершенствованного) к исследованию окружающего их пространства. Ярошевский, беря на себя руководство экспедицией, прямо говорит, что совершает революцию (00.34'18") — иначе говоря, проводит единственно признанную правильной советскую колонизацию.

Замечательно, что победа экспедиции над профессорской косностью и изображена как степное торжество колонизаторов (00.23'34"—00.25'28) — лихо скакать по пустыне в шлеме, вызывая восторг девушек, произносить зажигательные речи, склонять на свою сторону всех зрителей, «Приезд экспозиции всколыхнул Казакскую степь» (титр) — это явно скорее французский тип триумфализма, демонстрация политической риторики. Эта риторика требует, чтобы каждый был именит, и не случайно Инбер, по свидетельству М. Ардова (2001: 61), отвергла во внутренней рецензии стихотворение Пастернака «Ты значил всё в моей судьбе...», заявив, что советских людей не бывает без имен — если Пастернак имел в виду, что он не может запомнить все имена людей, с которыми он оказался соединен, вообще не имея в виду колониальной перспективы в своей неформальной церковности, то Инбер прочла это как противоречащее той новой колонизации, которую она отстаивает.

В травелогe, говоря о постановке в Берлине пьесы Горького *На дне*, Инбер заметила (следуя трактовке персонажей пьесы в советском литературоведении, во многом санкционированной поздним Горьким, но спрямляющей их функцию и упрощающей культурную генеалогию), что немецким актерам совсем не удался правдолюбец Сатин, но прекрасно получился лжец Лука: европейцы не могут поверить в существование идеалиста, но вполне верят в существование странника-резонера, благодаря общей христианской и общей романтической культуре Запада и России, культуре возвышающего обмана. Тогда как Сатин невозможен в мире, где нет ночлежек, особой формы длительной коллективной депривации, которая отличается от депривации одиночества, не оставляющей места для социального действия:

В каждой стране «дно» выглядит по-иному. В Германии — это «безрадостная улица», где нужно бродить всю ночь. Во Франции — кабачок, где за пятьдесят сантимов можно положить голову на грязный мраморный столик и так спать. В России эпохи «странника Луки» — это ночлежка. (там же: 28)

Но Ярошевский в фильме наделен явными чертами старца Луки, его внешний облик как будто скопирован с Москвина, как он играл в МХТ. В конце первого действия пьесы Горького, как помнили все читатели Инбер, Лука производит уборку в ночлежке, ходит по сцене с метлой и ведром, и своими действиями ободряет отчаявшихся обитателей и обитательниц. Так же точно Ярошевский, встав во главе экспедиции, действует как местный Ситроен и лучший Лука, у которого есть правильные жесты, но нет лукавых слов, и который поэтому соответствует катастрофическому возвышенному лучше, чем любые словесные герои. Найдя в пустыне воду, он черпает ее ведром, и она оказывается совершенно прозрачной, хоть он только что ступил в нее сапогами (00.53'20"). Для Инбер существенно, что освоение пустыни включает в себя общую уборку места, а не импринтинг. В травелогe существенна в этом смысле оговорка про фильм «Золотая лихорадка»: «Все кончается хорошо в этой картине, как вообще всегда в европейском кино» (там же: 73) — вместо «в американском»: для Инбер это сюжет возвышенной колонизации Аляски, а не американской мечты, требующей предельного напряжения сил, тогда как развязка просто позволяет сделать нравственные выводы, а не уточнить видение сюжета.

В травелогe Париж и Брюссель выведены как идеальный колониальный мир, в котором не коллекционируют африканское искусство только сами африканцы, иначе говоря, как мир эксцентрического симбиоза с вещами быта, мир постоянной адаптации, а не подавления местной воли новыми техническими достижениями. Колонизация техническая была сорвана: так, туземцы использовали гвозди для изготовления изображений крокодилов, а зеркала — для совершенствования статуй, иначе говоря, не подгоняли одни гаджеты к другим, но радикально переосмыслили их из ощущения эксцентричности своего жизненного мира. Тем самым

развязкой может быть только нравственный вывод о неожиданных правах как европейцев, так и туземцев на достижения природы и ремесла, синхронизированное сверхвнимание ко всем порядкам достижений, для чего и требуется частичная архаизация, та самая добыча лишь натурального каучука, которая и позволяет посмотреть на прежнее возвышенное катастрофическое иначе, в момент синхронизации всего, того самого симбиотического согласования всех эстетических аффектов в итоговом роковом моменте и образования новой смешанной культуры.

Таких эпизодов сорванной высокотехнологичной колонизации немало, так, самолеты на технической выставке напоминают повествовательнице останки ископаемых ящеров, но и первый проект самолета, не дошедший до потомков, приписывается некоему средневековому монаху, который наблюдал скелеты птиц. Иначе говоря, авиацию нельзя просто использовать, можно только попытаться использовать отдельные части прогресса (находки скелетов) для более архаической цели (монашеского созерцания), как сложенные крокодилы из гвоздей, и только эта колонизация с участием архаических туземцев и окажется удачной. Развязкой и катастрофой здесь оказывается сама невозможность для повествовательницы остаться в Париже, то предельное внимание к ней всех, которое и оборачивается синхронизацией аффектов: так что хищное внимание к происходящему и чувство утраты сходятся до неразличимости.

### **Заключение**

Проведенное исследование показало, что роман Инбер с кинематографом не может сводиться ни к ее личному увлечению приметами и технологиями современности, ни к использованию кинематографа как средства пропаганды. Хотя Инбер и была советской писательницей, лояльной как идее государственного заказа, так и тем интерпретациям роли различных искусств и жанров искусства, которые давались в официальной советской культуре, ее кинооптика была катастрофической. Кино, по ее убеждениям, реконструируемым на основании ее литературного наследия, давало возможности, даже не прибегая к сложным техникам монтажа и другим эффектам, показать как опыт утрат, так и лучше реализовать те драматические традиции, вроде традиций второго психологического плана в драматургии Чехова и Горького, которые прямо указывают на катастрофичность бытия. Более того, катастрофа для нее как для кинозрителя и киносценариста только и позволяет проявить персонажу настоящее внимание, и тем самым создать особый режим усиленного восприятия действия, которого не может дать простая демонстрация характеров внутри эстетики социалистического реализма.

Сценарная работа была для Инбер не столько расширением литературных возможностей, сколько следствием общих творческих установок и представлений о природе литературы, которые сложились у нее довольно

рано и которые уточнялись не благодаря эволюции стиля или развитию эстетической мысли, но катастрофическому историческому опыту. Дифференциация колониальных практик и обоснование нравственности умеренно-технической колонизации природы в своеобразном симбиозе с продуктивными природными явлениями следовали не из теоретических убеждений Инбер, а из тех дифференциаций сюжетов, условно, европейского и американского, которые требовались для нормального развития приключенческого повествования. Отсюда и некоторая архаизация техники, и сближение сюжетных линий разных героев с различными жанрами.

В реализованном киносценарии Инбер проявились все эти творческие установки, прежде выработанные в ее прозе. Более того, этот сценарий предвосхитил то переживание катастрофы как точки внимания, а не точки просто возвышенных эмоций, слишком связанных с индивидуальными путями героев, которое и стало господствовать в творчестве Инбер времени ленинградской блокады. Биографический элемент, который часто стоял за ее проектами, в том числе сценарными, включавший как непосредственное столкновение с реальностью, так и система воспоминаний, прошедших идеологическую и эстетическую самоцензуру, только усиливал эту эмоциональность как необходимый настрой экранной оптики зрителя.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Ардов Михаил. *Легендарная Ордынка: портреты*. Москва: Б.С.Г.-Пресс, 2001.
- Барскова Полина. «Катастрофа как лирика: руинотекст блокадной памяти Татьяны Гнедич». *Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре* 5 (2019): 130–142.
- Барскова Полина. *Седьмая щелочь: Тексты и судьбы блокадных поэтов*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2020.
- Инбер Вера. *Собрание сочинений*. В 4 т. Москва: Советский писатель, 1965 (т. 1–3), 1966 (т. 4).
- Паперно Ирина. *Советская эпоха в мемуарах, дневниках, снах: Опыт чтения*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
- Сандомирская Ирина. *Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка*. Москва: Новое литературное обозрение, 2013.
- Ямпольская Анна. «Аффективность как историческое измерение субъекта». *Вопросы философии* 3 (2013): 155–164.

#### LITERATURE

- Ardov Mikhail. *Legendarnaia Ordynka: portrety*. Moskva: B.S.G.-Press, 2001.
- Barskova Polina. "Katastrofa kak lirika: ruinotekst blokadnoi pamiati Tat'iany Gnedich". *Neprikosnovennyi zapas. Debaty o politike i kul'ture* 5 (2019): 130–142.
- Barskova Polina. *Sed'maia shcheloch': Teksty i sud'by blokadnykh poetov*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2020.
- Inber Vera. *Sobranie sochinenii*. V 4 t. Moskva: Sovetskii pisatel', 1965 (t. 1–3), 1966 (t. 4).
- Paperno Irina. *Sovetskaia epokha v memuarakh, dnevnikakh, snakh: Opyt chteniia*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
- Sandomirskaya Irina. *Blokada v slove: ocherki kriticheskoi teorii i biopolitiki iazyka*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
- Yampolskaya Anna. "Affektivnost' kak istoricheskoe izmerenie sub'ekta". *Voprosy filosofii* 3 (2013): 155–164.

Александар Марков

ВЕРА ИНБЕР КАО ФИЛМСКИ СЦЕНАРИСТА:  
ЖАНРОВИ КАТАСТРОФАЛНОГ ПРОГРЕСА

Резиме

У раду се разматра филмски сценарио Вере Инбер „Тајна Кара-Тау“ (1932), који сумира стваралачке принципе ове ауторке и антиципира књижевна достигнућа Инбер у време опсаде Лењинграда. Филм је сагледан у контексту стваралаштва Инбер, које одликује варирање различитих жанрова, мелодраматичност и осетљивост на нове токове у уметности, попут експресионизма и арт декоа. У раду се, у односу према стваралаштву Инбер, поткрепљују концепти као што су синхронизација афеката, узвишено искуство, катастрофално искуство, ослањајући се на савремена истраживања утицаја опсаде Лењинграда на руску културу. У њеној прози уочен је низ кључева који нам омогућавају да реконструишемо идеје њеног филма, као што је драма Горког *На дну*, Чаплинов филм „Златна грозница“, рад Андре Ситроена и други. Доказано је да је Инбер формирала сопствени концепт расплета, у коме није битна прекретница догађаја, већ посебна пажња која синхронизује афекте у проживљавању заједничке судбине, за разлику од десинхронизације афеката при комбинавању различитих жанровских стратегија у једном делу.

*Кључне речи:* Вера Инбер, совјетска кинематографија, колонизација средње Азије, филмски жанрови, поетика жанра.



Марија Кувекаловић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
marija.kuvekalovic6@yahoo.com

Marija Kuvekalović  
University of Belgrade  
Faculty of Philology  
marija.kuvekalovic6@yahoo.com

УРЛИЧИ, КИНО! СЕРГЕЈА ТРЕТЈАКОВА:  
„РАДНИК И ГРАДИТЕЉ РЕЧИ“ НОВОГ ЖИВОТА  
SERGEI TRETYAKOV'S *ROAR, CHINA!*: “WORD-WORKER  
AND WORD-CONSTRUCTOR” OF A NEW LIFE

У раду се разматра утицај револуционарних дешавања у Кини из 1924. године на појаву збирке песама *Урличи, Кино* Сергеја Третјакова, која настаје у време његовог боравка у Пекингу и представља јединствен спој футуристичке и пролетерске поезије. У овој збирци, замишљеној као револуционарни приручник, Третјаков се окреће већ познатим темама, повезаним с руском револуцијом, настојећи да од њих формира универзалан и идеалан модел, који би послужио као образац другим државама у борби за „светлу будућност“. Такође, у овом раду се открива пролетерска линија у поетском стваралаштву Третјакова, што уједно представља и почетак размишљања о Третјакову у контексту идеологије Пролеткулта.

*Кључне речи:* збирка песама *Урличи, Кино!*, Третјаков, револуција, Лењин, пролетерска поезија.

This article discusses the influence of the revolutionary events in China in 1924 on the creation of Sergei Tretiakov's collection of poems *Roar, China*, which was written during his stay in Beijing and represented a unique combination of futuristic poetics and proletarian poetry. In this collection of poems, conceived as a “revolutionary handbook”, Tretiakov refers to already known topics related to the Russian revolution, but aspires to create from them an ideal and universal model that should serve as an example to other countries in the struggle for a “bright future”. Also, this paper reveals the proletarian line in Tretiakov's poetic, which simultaneously represents the beginning of a quest for Tretiakov's thoughts in the context of the Proletkult ideology.

*Key words:* collection of poems *Roar, China!*, Tretiakov, revolution, Lenin, proletarian poetry.

Поетско стваралаштво Сергеја Третјакова представља изнимно важан део његовог књижевног опуса, премда је оно, услед различитих политичких и друштвених околности, недовољно истражено и готово заборављено. У савременим истраживањима нема значајнијег помена Сергеја Третјакова у контексту поетског стваралаштва, а за збирке песама, писане у периоду од 1919. до 1929. године (*Урличи, Кино, Гвоздена љауза, Јасниш, Коначни резултати, Окијабревичи, Љи-Јан ујрјам, Речевик*), до недавно није било никаквог научног интересовања. Међу овим неистраженим збиркама посебно се издваја збирка песама *Урличи, Кино*, што представља својеврстан парадокс, будући да су песме обухваћене овом збирком настале у време боравка Сергеја Третјакова у Пекингу (1924–1926), који је познат као веома плодотворан и изузетно надахнут период пишевог живота. Како не постоје подробнија објашњења разлога за недовољно интересовање за ову збирку, неретко се прибегава универзалном Брехтовом објашњењу да је „његово име проклето. Његове књиге су уништене. Разговори о њему се сматрају сумњивим“ (Брехт 1965: 481), али је вероватније да се прави разлог скрива у чињеници да је истоимена драма Сергеја Третјакова, доживевши велики успех у позоришним круговима широм Европе, ставила збирку песама у други план, усмеривши истраживачку пажњу само на себе. Драма *Урличи, Кино* је успешно постављена на сцени Мејерхољдовога позоришта 1926. године, што је уједно представљало почетак играња представе на многим светским позоришним сценама, о чему сведочи и податак да је до краја 1920-их преведена на чак четрнаест језика. Управо је актуелност тема ове драме: јачање руско-кинеских односа, демонстрације и студентски протести на улицама Пекинга (којима је посведочио сам Третјаков), као и бројне друштвене и политичке промене, оно што је изазвало огромно интересовање у руским и западноевропским позоришним круговима. Иако је основна идеја Третјакова била да у драми прикаже кинеску свакодневицу, стање духа државе пред револуцијом и грађанским ратом, неизвесност пред непознатим и очекивања обичног човека, јасно је да се у њиховој позадини крију дубоке и добро познате „руске теме“, прожете размишљањима о месту и улози новог човека. Захваљујући томе је и стекао статус „непријатеља совјетске власти“. Будући да је тема револуције одредила целокупну књижевност XX века и у многоме утицала на токове у уметности, није никакво чудо што су драму *Урличи, Кино* Мејерхољд и Брехт, и сами обузети размишљањима о револуцији и њеним одјецима у књижевности, оценили изузетно високо. Међутим, интерпретација ове драме и потпуно разумевање околности под којим је настајала је непотпуна, ако не узмемо у обзир збирку песама *Урличи, Кино*. Јединство збирке песама и драме омогућава упознавање с поетиком новог Третјакова, заснованом на футуристичким поступцима и пролетерском духу, као и сусретање с ликом Третјакова — револуционара, весника новог живота и носиоца симболичног „урлика“, који тежи да се прошири ван граница матиче земље. У овој збир-

ци, састављеној од девет песама („Ми памтимо“, „Коцка“, „Мај“, „Москва свуда“, „Створити партију“, „Пионирски мај-марш“, „Комунисткиња“, „Рудари“ и „Наши дани“<sup>1</sup>), Третјаков надахнуто пише о свеprisутној музици револуције, о цикличности историјских догађаја, ишчекивању нечег великог и јачег од самог човека, истовремено се приказујући као „бескомпромисан песник колективног *Ми*, које је сасвим недавно разрушило свако индивидуално *Ја*“ (Россомахин 2019: 779). Одјек његовог „урлика“ и способност продирања у суштину засигурно јесте нешто што тежи да се „пренесе даље: у психологију маса, у производне процесе и свакодневне навике“ (Дукор 1929: 11).

Иако је поетско стваралаштво Сергеја Третјакова, у поређењу с прозним, остало у другом плану, неоспорна је чињеница да је свој литерарни пут започео управо као песник-епофутуриста у оквиру групе *Меџанин ѿезије*, објављујући своје прве песме у алманасима *Вернисаж*, *Пир за време куђе*, *Крематоријум разума*, као и у футуристичким зборницима *Аушо у облацима*, *Седми ѿокривач*, *Чудо у ѿусѿињи*, али и у алманаху *Без муза* и зборнику *Ми*, који је у неколико бројева излазио у Нижњем Новгороду. У периоду од десет година активног писања поезије, Третјаков је пролазио кроз различите песничке форме, служећи се језичким играма и визуализацијом стиха, а све у циљу проналажења што функционалнијег песничког језика. Наслућујући надолazeће промене на глобалном плану, Третјаков је тежио стварању јединственог поетског стила, који би најпре у новом светском поретку обављао утилитарну функцију. Међутим, поетски и прозни стил Третјакова се 1920-их година мењао под утицајем совјетске идеологије, која је условила појаву новог совјетског кода у свим сферама живота, али и услед развоја литературе факта, а надасве под утицајем политичких и друштвених околности. Као путник радозналост духа, Третјаков је често мењао места становања и друштвене кругове, те је имао прилику да дође у контакт с великим бројем светских уметника и писаца (поменимо овде само пример блиске сарадње и дугогодишњег пријатељства с Брехтом), а самим тим с различитим политичким и друштвеним ставовима. Ипак, ни сви ти утицаји нису значајно променили његово стваралаштво у једној ствари — у тежњи да своју књижевну делатност стави искључиво у службу човека. Песнички језик Третјакова је у потпуности прилагођен рационалној и земаљској употреби, и као такав представљао је директан одраз нове совјетске стварности. Сам песник је тврдио да су „стихови само лабораторија, радионица у којој се савија, сече и закива метал речи“ (Третјаков 1922: 5). Песме, написане у „кинеској лабораторији“ и у „далекоисточној радионици“ уистину откривају новог и потпуно другачијег Третјакова—

<sup>1</sup> Неопходно је поменути да издање збирке *Урлички, Кино*, на које си ми позивамо, садржи поему *Урлички, Кино* и девет песама, док се оригинално издање из 1926. године састоји од истоимене поеме и четрнаест песама (песме које нису ушле у наше издање: „Младима“, „Први мај“, „Посмртни марш“, „Живима“).

песника револуције и градитеља новог живота, који пажљиво ослушкује уличну атмосферу и зажарено кретање масе, чинећи од ње главног јунака песама „кинеског периода“.

Као човек који у далекој и непознатој земљи сведочи о већ проживљеним и познатим дешавањима, Третјаков тежи да идеју револуције овог пута сагледа рационалније, настојећи да прикаже њену нужност и историјску оправданост. Он, попут вештог фотографа, посматра револуцију из угла објектива, бележићи атмосферу свеопштег лудила и надолазећег хаоса. За Третјакова револуција поприма готово сакрално значење и преузима симболику потопа или другог Христовог доласка, те је као таква неопходна у пројекту изградње новог света. Под таквим околностима у Кини Третјаков пише збирку песама *Урличи, Кино*, посебно истичући начела колективизма, новог морала и начина живота будућег човека, чиме себе доводи у везу с песницима пролетерске поезије и теоретичарима Пролеткулта. Третјаков, као и Александар Богданов, подстиче рађање нове поезије из духа колективизма, истичући чињеницу да је њен основни циљ функционалност и служба човеку, док је угла песника педагошка и просветитељска, односно градитељска. У чланку „Пролетерски песници“ Третјаков покреће питање песничког материјала и начина његове употребе, налазивши да се одговор на то питање крије у „друштвеним околностима, које песнику указују на потребне речи и начине њиховог спајања. Место песника у колективу за који ствара и који му је природно драг, разјашњава много у суштинском питању интеракције између песника и читаоца, између производње и потрошње естетских вредности“ (Третјаков 2019: 647). Дугим речима, песник је активни члан колектива, који својом делатношћу доприноси његовом усмеравању, те није никакво чудо што се Третјаков нашао у сличној улози током револуционарних дешавања у Кини, што је допринело стварању његовог јединственог стила — синтезе футуристичке и пролетерске поезије. Томе у прилог говори и напомена Тајјане Хофман из чланка „Топографска поетика Сергеја Третјакова на примеру ране лирике: *Гвоздена пауза и Јасниш*“ о томе да је „активност на Далеком Истоку утицала на Третјакова онако како је на Хлебњикова и Северјанина утицао руско-јапански рат“ (Хофман 2019: 733).

Збирка *Урличи, Кино* дакако није једини пример привржености и наклоности Третјакова према Кини и кинеској култури, у којој аутор тежи да најпре руском читаоцу приближи далеку и непознату земљу, посебно наглашавајући да се она у својим тежњама не разликује много у односу на тежње руског народа, те да је потреба човека да се одупре свим облицима угњетавања, укључујући и стваралачко, универзална и урођена појава, која нема никакве везе с националним идентитетом. О томе говори и његово дело *Джунџо. Есеји о Кини*, у ком Третјаков примећује да „већ истим језиком као и ми, језиком револуције, говори млада Кина, ослобађајући мозгове како од густе опијумске магле, тако и од суптилног завођења мисионара који облепљују кинеске зидове морализујућим сликама на тему

паклених казни и рајских блаженстава. Млада Кина реагује на глупу најезду трулих малограђана и чиновника, будећи протесте и устанке“ (Третјаков 2020: 83). Ипак, кинеске теме и интересовање за Исток нису биле карактеристичне само за поезију Третјакова, већ су представљале значајан део совјетске литературе 1920-их година, што због осећаја повезаности са судбином кинеског народа, што због тежње да се читалац упозна с некада удаљеном, непознатом и мистериозном земљом. Таква тежња је била у складу с космополитском политиком совјетске власти, у чијој основи је била жеља за отварањем совјетске државе према Истоку, а нарочито према Западу, све са циљем стицања статуса прогресивне и отворене земље. Па тако, кинески текст је присутан у роману *Гола година* Б. Пиљњака, у есеју „Четврта проза“ О. Манделштама, у песмама В. Мајаковског („Даље руке од Кине!“ (1924)) и многим другим делима, у којима, углавном на примерима из кинеске историје, подстичу многобројна идеолошка и социјална питања, истовремено размишљајући о будућности Русије. „Интересовање за ову тему у књижевности се појавило као резултат друштвених и политичких дешавања у Кини. У овом периоду се Кина, пред руским читаоцем, појавила као земља која се ослобођа колонијалне зависности и у којој је, услед заоштравања великих социјалних разлика, расла борба за националну независност уз настојање да се пронађе пут ка самоопредељењу“ (Красноярова 2020: 89).

Кинеска револуција, покренута 1924. године, свакако је један од најважнијих догађаја у кинеској историји, који је одредио даљи развој комунизма и утицао на јачање идеологије у Совјетском Савезу, стварајући осећај заједништва и саосећања између две земље. У јануару 1924. године је одржан први састанак Гоминдана на ком је партија систематично решавала питања стварања јединственог националног антиимперијалистичког фронта, истовремено разматрајући питање савезништва са Совјетским Савезом. Овај састанак је одиграо изузетно важну улогу у стварању општег националног програма, заснованог како на принципима буржоазно-демократске револуције, тако и на принципима Комунистичке партије. Као резултат састанка издат је манифест, мотивисан основним начелима познатог кинеског револуционара Сун Јат Сена: *национализам, демократија и народно благодосићање*. Тако је, на пример, „принцип национализма представљао борбу против империјализма; демократија се тумачила као власт народа; под народним благостањем се подразумевало задовољавање хитних захтева земљорадника по аграрном питању и то по принципу *сваком орачу своје њиве*, како би се побољшало материјално стање широких кругова радника и сељака“ (Жуков и др. 1962: 110). То је био само почетак промена, насталих у Кини у првој половини XX века. Комунистичка партија ће временом јачати револуционарни дух, подстичући бунт и протест у редовима народа, пробуђеног из дугогодишњег колонијалног сна. Третјаков је, несумњиво, био упознат са свим дешавањима која су претходила револуцији, будући да је 1924. живео у Кини и радио као професор универзитета, активно уче-

ствујући у дијалозима о будућности земље и нужности револуције. Ова околност је омогућила Третјакову да допринесе формирању нових представа код совјетског човека о Кини, настојећи да потпуно разруши устаљене и често погрешне фантазије о Кини: „О каквој измишљеној фантазији може да се говори, када милиони голоруких радника и студената ударају у зидове страних концесија и падају под британским мецима, а на ужареним митинзима одсецају прсте како би исписали на плакатима клетве мржње, када стражаре на капијама лучких складишта, фабрика, паробродних пролаза и продавница, показујући тихи бојкот; када се стотине хиљада радника, од хонгконшких морнара с оружјем до дванаестогодишњих девојчица у текстилним фабрикама за прозиводњу свиле, као једно тело смрзавају у штрајку“ (Третњаков 2020: 83). Управо под поменитим околностима и под утицајем хаотичне и напрегнуте атмосфере Третјаков пише своју збирку *Урличи, Кино*, која представља „не само резултат револуционарног духа младе Кине, већ и Октобарске револуције и драматичних социо-економских дешавања која су уследила“ (Хофман и др. 2019: 3).

Изузев збирке песама *Окџабревичи*, која у самом наслову открива револуционарну тематику, *Урличи, Кино* се може окарактеристати као најреволуционарније дело Третјакова, написано као производ уметничког експеримента синтезе револуционарног патоса, футуристичке и пролетерске поезије. Аутентичност збирке је утолико већа што представља, по форми стиха, Третјакова-футуристу, а по одабиру тема Третјакова-пролетера, песника-радника и песника колективног живота. Овај необичан спој чини да песме зазвуче провокативно, покретачки и ударнички. Јединствен стил збирке се можда може обележити и термином *футуристички ураган*, који је осмислио теоретичар Н. Чужак у тежњи да опише неопходан поетски поступак, који би могао да прикаже снагу узаврелог пролетерског духа: „Као и представници многобројних других група, футуристи су претендовали на јединствено, готово монополно заступништво нове социјалистичке уметности. Један од главних идеолога ове струје Н. Чужак је тврдио да само *урагански футуризам* објективно представља и одражава револуционарну душу пролетера-победника“ (Паперный 1959: 9). И сам Третјаков је, судећи по песмама, био занесен сличним размишљањима о улози поезије, будући да оне, махом у футуристичком маниру, величају основне колективистичке принципе: позив на уједињење, заједнички рад и устанак против аутократије, као што је то био случај и у песмама *Плаве дубине* Андреја Платонова, или у поетском стваралаштву Радина, Гастева и Садофјева. Па тако, *Урличи, Кино* симболично почиње песмом, посвећеном Владимиру Лењину и написаној убрзо након његове смрти, с циљем да њоме значи не крај једног живота, већ почетак нове прогресивне ере. Ова песма-некролог не само да предосећа стварање култа личности Лењина, насталог готово у тренутку његове смрти, већ служи и као позив кинеским револуционарима да изврше подвиг управо у његово име и у име будућности. Како је Лењиново име нераскидиво повезано с револуцијом, Третјаков

пише својеврстан приручник кинеским револуционарима на примеру Лењиновог дела, истовремено дајући инструкције са свим неопходним револуционарним захтевима и етапама кроз које земља мора проћи на путу до обнове. О томе колико дубоко се Третјаков занимао за тему Октобра и утицаја на кинеску револуцију сведочи и књига *Ден Ши-хуа* (1930) у којој је Третјаков интервјуисао једног кинеског студента, како би „из неисцрпног обиља информација, издвојио оно најважније за читаву генерацију, а посебно за друштвени слој интелектуалаца у време револуције. Истовремено, Третјаков настоји да уопшти материјал, како би поново створио универзални људски модел. Он не само да не стоји по страни од реалности руског живота, већ активно користи страни свакодневни материјал како би упоредио руску и кинеску свакодневицу“ (Ичжо 2018: 59). С друге стране, занимљив је податак да исте године и истог месеца када умире Лењин Комунистичка партија Кине пише први манифест, у ком формулише своје основне идеолошке принципе. У таквим „случајним околностима“ Третјаков увиђа да је идеја револуције најзад проширила своје оквире и да „једном покренута у редовима потлаченог и разљуђеног народа“ (Третјаков 2020: 109) више не може бити заустављена. У уводној песми Третјаков пише: „Лењин је увек са нама, / Лењин је увек жив“ (Третјаков 2019: 246), подсећајући на непролазност Лењиновог дела, те да је смрт само нови почетак (што потврђује и сама чињеница да се маузолеј Лењина до данашњег дана налази у центру Москве, на Црвеном тргу, указујући на ту исту непролазност) и продужетак његових идеја. Збирка песама је осмишљена тако да песмом о Лењиновој смрти означи почетак не само ове збирке, не већ почетак друштвених промена у Кини, док ће се процес обнове, као и ова збирка песама, симболично завршити тренутком настајања „Наших дана“, односно успостављањем општег благостања. Друга песма ове збирке, „Ми памтимо“, у својој основи крије тежњу за испуњењем Лењиновог завета („Ми памтимо/Лењине/твоје војничке речи“ (Третјаков 2019: 245)), које би требало да постану основно гесло младим револуционарима у Кини. У тренутку Лењинове смрти покреће се низ питања о будућности Русије у свим сферама уметности, укључујући и књижевност, а посебно у круговима теоретичара Пролеткулта, који пред собом имају тежак задатак — да спроведу свеобухватне реформе руске културе. Идеја *сећања* и *памћења* постаје основа теорије Александра Богданова на којој ће се и заснивати идеологија Пролеткулта. Управо те 1924. године излази књига *О њролејџерској култури* Александра Богданова, у којој теоретичар говори о заједничком сећању као највишем идеалу нове свести. Идеја *сећања* и *памћења* је и у основи песме Третјакова, али није ограничена само на руску културу, већ тежи да превазиђе познате оквире. По Третјакову, *памћење* је основа реализације пројекта будућности, те се *памћењем* Лењинових завета и *сећањем* на Октобар отвара пут ка вечности револуционарних идеја. Иако Третјаков представља Лењинову смрт као свеопшту бол, упоређујући је с тугом насталом након смрти сина („Таква бол наступа, / Када умире

син“ (Третњак 2019: 245)), он не оспорава чињеницу да његово дело мора бити настављено, а да је пројекат стварања новог света још увек на снази. Ипак, несумњиво је да се Третњак, услед свеопште хистеричке након Лењинове смрти, поиграва с народним представама о Лењину, као и с њим самим: „Погоне, канцеларије, затворе/водио је парализован човек“ (Третњак 2019: 245) (мисли се на парализу једне стране Лењиновог тела, настале као последица срчаног удара), али без сваке сумње не оспорава чињеницу да је нужно испунити његов завет, јер је то питање од општег интереса, те позива на уједињење у заједничкој мисији: „У погоне! / У поља / У канцеларије / Радници и сељаци!“ (Третњак 2019: 245). Третњак, као и пролетерски песници, сматра да је његов песнички задатак да својом утилитарном поезијом подржи идеју револуције и допринесе њеном јачању како у Русији, тако и у Кини. Промене, по мишљењу Третњака, треба да долазе из свих слојева друштва и у свим делатностима, а посебно у књижевној, будући да је задатак како поезије, тако и прозе да иде у корак с потребама времена. О томе Третњак детаљније пише у предговору збирке песама *Јасниш*: „Трчање по неутаганим и захтевним стазама, бацање усвојених форми у темеље нових конструкција, свакодневно пружање човечанству сопствених радничких напора — из тога се рађа радост заједничке борбе против учмале свакодневице, која ствари претвара у светиње, а људе у ствари“ (Третњак 1922: 5). Колико је Третњак био обузет размишљањима о улози песника и писаца у борби за нову свакодневицу, најбоље показује цитат из књиге *Джунџо. Есеји о Кини*: „Ако узмемо у обзир, говорећи о поезији рада, задивљујућу разноликост радњи, термина и осећања у различитим гранама делатности људи, повезаних осећањем братства на послу, намеће се мисао: зашто се национална поезија не може усмерити према изразито класној, а затим и надкласној, након што прође кроз стадијум уметности, специјализован у оквиру највећих грана производње, изграђених по професионалном плану? Можда, јачањем колективно-производног осећања, у будућности више нећемо имати преводе с руског на енглески, већ преводе с металног на језик обраде дрвета или на прехрамбени“ (Третњак 2019: 648). У духу таквих, можда и претенциозних размишљања, Третњак у песми „Ми памтимо“ настоји да Лењиновом смрћу обележи и почетак новог, производног и утилитарног језика, заснованог на жељи да својом формом подржи стварност, а никако да јој се супротстави.

Иако у песми „Ми памтимо“ Третњак настоји да покаже да је Лењинова смрт искључиво физичке природе, већ у другој песми „Коцка“, написаној исте 1924. године, песник описује сахрану пролетерског вође и поворку која га прати на вечни починак: „Носили су црвени сандук./Носили су га дуго, дуго;/ Сати се нису могли избројати — / Док нису почеле да завијају као вукови/ Сирене, одајући почаст“ (Третњак 2019: 247). Третњак свесно бира управо овај историјски тренутак, будући да он представља један од првих примера уједињења народа услед заједничког губитка и прве назнаке рађања колективне свести. Лењинова смрт је, по Третњаку, био пре-

судан тренутак за јачање револуционарних идеја и њихову реализацију. Иако је Лењинава жеља била да почива поред мајке, држава је ипак решила да балзамује тело и изложи га у маузолеју на Црвеном тргу те тако сагради вечни споменик или светилиште. Иза таквог решења се крила, разуме се, идеолошка позадина, будући да је Лењин у народну уживао улогу свеца, те би клањање његовом телу значило јачање комунистичке религије, што је ишло у корист политике власти. Третјаков однос народа према своме свецу и његово синхронизовано оплакивање описује у песми „Коцка“: „Сваки је пружио ка гробу две/Руке стиснуте у песнице./Лебдео је на раменима Подвиг,/који није могао бити чистији,/Који није могао бити лепши,/Који није могао бити јачи“ (Третъяков 2019: 247), истичући народну оданост и чак страхопоштовање. Да је култ Лењина био неоспоран види се и у самом процесу изградње маузолеја, замишљеног као древни зигурат у Вавилону. По замисли архитекте Шчусева, овај маузолеј-пирамида је требало да представља везу између небеског и земаљског, у центру ког се налази Лењин-фараон, као тачка пресека два света. Занимљиво је што ће касније на исти начин у Кини бити сахрањени Сун Јат Сен и Мао Це Тунг. У овој песми Третјаков описује сахрану од почетка поворке до спуштања Лењина у „коцку“ („Тог дана, у 4 сата./Речи су нестале с усана./Положише га у коцку“ (Третъяков 2019: 247)), обрађујући пажњу на понашање окупљених људи, на затворене фабрике, на заустављене возове на станицама, стварајући слику „залеђеног света“. У том тренутку није само Русија била „залеђена“, већ је цео свет оплакивао смрт градитеља новог друштвеног поретка: „У страним индустријским предузећима радници су такође заустављали рад на пет минута, у мислима се опраштајући од Лењина. Комунистичка партија и цео совјетски народ су се заклели да ће испунити његове велике завете“ (Жуков и др. 1962: 31). Међу таквим државама је била и Кина, која је, под таквим историјским околностима, убрзала свој пут ка комунизму.

У даљим песмама збирке *Урличчи, Кино* Третјаков више не помиње директно Лењина, већ у оптимистичном духу, пише о његовом наслеђу, позивајући на борбу, рад и колективизам. Такође, Третјаков упорно ставља идеју *џамћења* у први план, истичући њену важност у даљој реализацији совјетског пројекта. Јачању колективног *џамћења* Лењиновог подвига би допринело и успостављање великог броја празника, чији би основни циљ био окупљање и колективно сећање. Па тако, у песмама „Мај“ и „Пионирски Мај-марш“ Третјаков издваја Празник рада, односно Дан Интернационале (како се називао у време РСФСР), као симбол не само свакодневног рада већ и превласти социјалистичког система над капиталистичким. Будући да је првобитни циљ празника био да постане интернационални, јасно је да је идеологија комунизма ипак тежила да постане универзални модал, у том смислу и у Кини. Овај празник за Третјакова представља дан сећања на Октобар и уједињење људи под заједничком идејом, као и покушај власти окупљања на једном месту истомишљеника у потрази за обећаном будућности. У „Мају“ Третјаков пише: „Првог маја идемо у поход/

Друг с другом, брат са сестром./Грми Октобар/хајдемо у борбу“ (Третњак 2019: 250). Таква борба је за њега вечна, непрестана и општа: „Светски Мај./Вечни Мај. Распоредите се у линије! Запните као овнови!/Много нас је на земљи. Хеј, пролетери свих држава/Држите корак као једно!“ (Третњак 2019: 250). Суштина ове песме, као и других, јесте да подстакне уједињење путем обнове Октобра. Дешавања у Кини, којима је сведочио, демонстрације и протести радника на улицама, тренутак када се „реч синдикат рађа код њих“ (Третњак 2020: 82) — јесте управо слика новог Октобра и потврда исправности првог, који је, како се испоставља, био родоначелних промена и побуна на глобалном нивоу. О томе детаљније говори и песма „Москва свуда“, у којој се улога Москве пореди с значајем Цариграда и Рима. Она није више само њихова наследница, већ би требало да послужи као образац првог утопијског друштва и идеал другим државама: „Задатак Москве је био — да започне“ (Третњак 2019: 251). Оно што Третњаков види у дешавањима у Кини јесте управо наставак започете мисије, те је његов задатак као песника, у околностима у којима се нашао, да допринесе очувању револуционарног духа у Кини.

Све три песме су написане у узвишеном и свечаном тону, обећавајући славу и победу, прослављајући дело Октобра и величајући рад и индустријализацију, што их у многome повезује с пролетерским поезијом и поезијом рада, која је обележила период 1920-их година: „Ако се раније револуционарни протест преплитао с мотивима туге, с горком свешћу о безакоњу, тријумфалним лажима и насиљу, сада се мења и сам тон песама. Оне су саде пуне тријумфа, ликована, налета обузимајућег оптимизма и непоколебљивог уверења да ће све препреке бити превазиђене. Звуци револуционарне реконструкције живота, која се чинила погубном за писце попут Зинаиде Гипиус, за пролетерске песнике звучи као радосна и весела музика“ (Паперный 1959: 11). Из приказаног се да закључити да и поезија Третњакова одговара моделу пролетерске поезије и тврдњи Александра Богданова о томе да је „Пролетаријату неопхода колективна уметност, која би васпитавала људе у духу глобалне солидарности, пријатељске сарадње, удруженог братства између бораца и градитеља, повезаних заједничким идеалом“ (Богданов 1924: 119). У песми „Пионирски мај-марш“ осећа се тај непролазни пролетерски оптимизам, који попут лајтмотива позива да се иде даље и више, у име Октобра, у име радника и сељака, поново подсећајући на културу сећања: „Пиониру, пиониру, корачај!/Памти мај/Први Мај,/Црвени месец Мај“ (Третњак 2019: 258). Управо борба за раднички живот и прослављење колективног духа ће поезију Третњакова сврстати у систем пролетерских песника, раме уз раме с Кириловом, Гастевом, Садофјевом, од којих се разликује искључиво тиме што се у центру збирке *Урличи, Кино* налази изражено присуство емоционалности према народним масама, док је пролетерска поезија више окренута механичким, практичним и прагматичним питањима: — „то је била реакција против историјски оправдане

песничке гигантске маније свог времена, тежња за чврстом везом са садашњошћу у њеној свакодневној конкретности“ (Паперный 1959: 72).

У духу пролетерске поезије је написана и песма „Комунисткиња“ — јединствена „ода комунисткињама“, представницама новог друштва у ком не постоји класна или родна неравноправност. Увођење лика комунисткиње у совјетско друштво и укључивање жена у све делатности, с циљем повећања ефикасности рада, био је први покушај еманципације и један од најбољих примера совјетског прогреса (о томе најбоље сведоче плакати из 1920-их и 1930-их година у чијем центру се налази лик нове совјетске жене). Ода комунисткињи симболизује нови и просветљен живот совјетске жене, у којој она сада „меси гвоздено тесто“ (Третњак 2019: 259) и мења свој статус како у друштву (она ће успешно „водити наркомат“ (Третњак 2019: 259)), тако и у породици: „мужу — друг, деци — другарица“ (исто). Међутим, за разлику од руске, кинеска револуција није допринела у значајнијој мери еманципацији жена, нити је користила лик комунисткиње у идеолошке и пропагандне сврхе. Будући да је збирка *Урличи, Кино* у неком облику револуционарни приручник, у песми „Комунисткиња“ Третњаков тежи да покаже нови модел жене, равноправне у свим сферама друштвеног живота. Сличан модел комунисткиње је присутан и у песми „Здраво, делагатко“ В. Мајаковског. Оба песника истичу нове дужности совјетке жене, које су се оштро промениле у односу на традиционалан лик жене у периоду пре револуције. Тако, Третњаков пише: „Ево је — комунисткиња./Добро запамти./Стани у строј“ (Третњак 2019: 259), док код Мајаковског срећемо следеће стихове: „На твом важном путу, делегатко,/памти све, што си дужна да радиш /Ти си дужна да идеш на састанке, да не пропустиш ни дан, ни час,/у фабрици и на градилишту,/и да браниш земљу сложног совјетског рада“ (Маяковский 1965: 141). Наравно, не би требало искључити и могућаност да је Мајаковски, у ироничном тону, исмевао лик комунисткиње, будући да је у тренутку писања песме (1928) она, као и сама маштања о утопији, доведена до граница бирократског апсурда и постала негативан пример политике власти. Ова изворно прогресивна идеја еманципације доцније је изазвала многобројне социјалне проблеме, почевши од проблема појаве великог броја беспризорне деце до смањеног natalитета и великог броја абортуса. Сви ови проблеми су проузраковани одсуством мајки и њиховом бојазни да не нашкоде ударничкој динамици рада и доведу у опасност пројекат совјетске државе. Ипак, песма Третњакова је написана у тренутку када је држава била тек на зачетку промена и на нивоу теоријског осмишљавања програма еманципације, што није омогућило Третњакову да види последице њене реализације, те је његова тежња ограничена само на потребу да позове и подстакне нову жену у равноправну борбу за заједнички циљ: „У строј, комунисткињо,/У бој!“ (Третњак 2019: 260).

Збирка песама *Урличи, Кино* у издању из 2019. године се завршава песмом „Наши дани“, која представља коначан резултат револуционарних идеја и тренутак када настаје утопија. Третњаков у овој песми настоји да при-

каже да године и месеци ударничког рада, не представљају ништа наспрам тренутка настанка благостања и свеопште среће. „Наши дани“ јесте слика Октобра и потврда незаустављиве снаге пролетаријата: „Високи гребени ће бити сломљени,/ разлиће се октобарско тло,/ Наш упоран рад је натопљен,/ Годинама, месецима, данима“ (Третњак 2019: 264). Песник наглашава да је пут револуције једини исправан пут до ослобођења и поновне изградње „изгубљеног раја“: „Како би наши дани/ Били испуњени срећом./ Како би сваки месец/ Био лакши од претходног./ Како би сваког месеца —/ Ишли пуном паром напред, —/ Ето!“ (Третњак 2019: 264). Изузев тежње да истакне значај револуције у светском контексту, Третњак и у овој песми настоји да прикаже важност постојања празника, као споменика сећања на све органе и јединице, укључене у организацију новог живота: „За партијску службу —/ Дан партије./ Свим синдикатима —/ Дан синдиката./ Вођама смена — Дан младости“ (Третњак 2019: 264). Успостављањем великог броја празника би се обезбедила приврженост људи идеологији и тиме би се очувао дух заједништва. Пракса обележавања државних празника се и данас одржала како у Русији, тако и у Кини и представља наслеђе социјалистичког система.

Збирка песама *Урлич*, *Кино* је настала као директан одјек револуционарних дешавања у Кини, као резултат ослушкивања револуционарне музике с кинеских улица и посматрања рађања нове стварности. У односу на друга прозна и поетска дела Третњакова, ова збирка се, због сличности с пролетерском поезијом и погледа на револуцију и њену улогу, посебно издваја и тиме заслужује већу истраживачку пажњу. У песмама нема познатог језика, већ се користи нови језик, преузет са совјетских плаката, прогласа и разгласа — језика на ком се говорило током демонстрација, штрајкова и бунта. Третњак себе као песника ставља у центар револуционарних дешавања у Кини, тежећи да буде спона између револуционарних идеја и колектива. На примеру своје поезије Третњак указује на исконску везу између песника и колектива — исту ону коју је описао и високо оценио у есеју, посвећеном песнику В. Казину: „Постоји национални став заснован на вези између песника и државно-културног колектива и борби између националног и страног. Стапање људи у религиозне кругове ствара поезију, у којој су нове речи и звуци обавијени ауrom нужности и светости“ (Третњак 2019: 647). Нераскидава веза, која природно постоји између песника и колектива, јесте управо основа збирке *Урлич*, *Кино*.

Иако се не може тврдити да *Урлич*, *Кино* представља бисер поезије Третњакова, она без сваке сумње представља новог Третњакова, посвећеног духу заједништва, пролетерском братству, уједињеном у процесу стварања новог друштвеног поретка, који би требало да постане онакав, какав је у песмама и описан — велики, универзалан, потпун и вечан. Управо због способности да проживи и опише револуционарну стварност у Русији и у Кини „разнолика и вишеструка делатност Третњакова — уредника,

драмског писца, фотографа, сценаристе, есејисте, документаристе и песника представља занимљив случај постреволуционарне авангардне естетике, иступајући као неки вид креативне синтезе између Лефа, формалиста, футуризма и продукционизма“ (Хофман и др. 2019: 2).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Богданов Александар. *О пролетарској културе*. Ленинград: Издатељскоје товаришество «Книга», 1924.
- Брехт Бертољ. *Театр: Пьесе. Статје. Высказывания*. Т. 5. Москва: Искусство, 1965.
- Дукор Илья. «Сергеј Третьяков». Сергеј Третьяков. *Речевик*. Москва: Государственное издательство, 1929.
- Жуков Евгений (ред.). *Всемирная история*. Т. IX — 2. изд. Москва: Издательство социально-экономической литературы, 1962.
- Ичжо Ма. *Поэтика произведения С. М. Третьякова «Дэн Ши-хуа»*. Диссертационная работа. Санкт-Петербург: Санкт-петербургский государственный университет, 2018.
- Красноярова Анна. «Китайский текст в советской литературе 1920–1930 гг». *Научный журнал* 3 (2020): 89–93.
- Маяковский Владимир. *Я сам. Стихотворения*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1965.
- Паперный Зиновий (ред.). *Пролетарские поэты первых лет советской эпохи*. Ленинград: Библиотека поэта, 1959.
- Россомахин Андрей. «“Мастер речевки на заводе живой жизни”: поэтические книги Сергея Третьякова». Дмитрий Карпов (сост.). *Итого. Собрание стихов и статей о поэзии*. Москва: Рутеня, 2019: 775–779.
- Третьяков Сергей. *Ясныш*. Чита: Птач, 1922.
- Третьяков Сергей. *Итого. Собрание стихов и статей о поэзии*. Москва: Рутеня, 2019.
- Третьяков Сергей. *От Пекина до Праги. Путевая проза 1925–1937 годов*. Санкт-Петербург: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2020.
- Хофман Татьяна, Иоффе Денис, Гюнтер Ханс. «Сергей Третьяков: эстетика политического документализма и продуктивизма». *Russian Literature* 103–105 (2019): 1–39.
- Хофман Татьяна. «Топографическая поэтика Сергея Третьякова на примере ранней лирики: *Железная пауза и Ясныш*». Дмитрий Карпов (сост.). *Итого. Собрание стихов и статей о поэзии*. Москва: Рутеня, 2019: 731–754.

#### REFERENCES

- Bogdanov Aleksandar. *O proletarskoj kul'ture*. Leningrad: Izdatel'skoe tovarishchestvo “Kniga”, 1924.
- Brecht Bertol'. *Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya*. Т. 5. Moskva: Iskusstvo, 1965.
- Dukor Il'ya. “Sergej Tret'yakov”. Sergej Tret'yakov. *Rechevik*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1929.
- Hofman Tat'yana, Ioffe Denis, Gyunter Hans. “Sergej Tret'yakov: estetika politicheskogo dokumentalizma i produktivizma”. *Russian Literature* 103–105 (2019): 1–39.
- Hofman Tat'yana. “Topograficheskaya poetika Sergeya Tret'yakova na primere rannej liriki: *Zheleznaya pauza i Yasnysh*”. Dmitriy Karpov (sost.). *Itogo. Sbranie stihov i statej o poezii*. Moskva: Rutenya, 2019: 731–754.
- Ichzho Ma. *Poetika proizvedeniya S. M. Tret'yakova “Den Shi-hua”*. Dissertacionaya rabota. Sankt-Peterburg: Sankt-peterburgskij gosudarstvennyj universitet, 2018.
- Krasnoyarova Anna. “Kitajskij tekst v sovetskoj literature 1920–1930 gg”. *Nauchnyj zhurnal* 3 (2020): 89–93.
- Mayakovskij Vladimir. *Ya sam. Stihotovreniya*. Т. 1. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1965.

- Papernyj Zinovij (red.). *Proletarskie poety pervyh let sovetskoj epohi*. Leningrad: Biblioteka poeta, 1959.
- Rossomahin Andrej. „Master rechekovki na zavode zhivoj zhizni“: poeticheskie knigi Sergeya Tret'yakova”. Dmitriy Karpov (sost.). *Itogo. Sobranie stihov i stat'ej o poezii*. Moskva: Rutenya, 2019: 775–779.
- Tret'yakov Sergej. *Yasnysch*. Chita: Ptach, 1922.
- Tret'yakov Sergej. *Itogo. Sobranie stihov i statej o poezii*. Moskva: Rutenya, 2019.
- Tret'yakov Sergej. *Ot Pekina do Pragi. Putevaya proza 1925–1937 godov*. Sankt-Peterburg: Evropejskij universitet v Sankt-Peterburge, 2020.
- Zhukov Evgenij (red.). *Vsemirnaya istoriya*. T. IX — 2. izd. Moskva: Izdatel'stvo social'no-ekonomicheskoy literatury, 1962.

Мария Кувекалович

*РЫЧИ, КИТАЙ!* СЕРГЕЯ ТРЕТЬЯКОВА:  
«СЛОВОРБОТНИК И СЛОВОКОНСТРУКТОР» НОВОЙ ЖИЗНИ

Резюме

В статье рассматриваются и исследуются основные темы сборника *Рычи, Китай!* Сергея Третьякова, а также указывается на новую поэтику Третьякова, тесно связанную с пролетарской поэзией и идеологией Пролеткульта. В статье рассматривается влияние революции в Китае на появление данного сборника и на самого Третьякова, который во время своего пребывания в Пекине стал свидетелем зарождения революции в этой стране. Поэт размышляет о необходимости революции, пытаясь указать на то, что она действительно является универсальной моделью, которая может привести к переустройству мира. В чужой стране Третьяков находит ответы на вопросы Октября и приходит к выводу, что его роль как поэта имеет решающее значение в сохранении общей идеи. *Рычи, Китай!* представляет собой уникальное сочетание футуристической и пролетарской поэзии, что открывает дополнительные вопросы в исследованиях творчества Третьякова.

*Ключевые слова:* сборник *Рычи, Китай!*, Третьяков, революция, Ленин, пролетарская поэзия.

Наталья Ковтун  
Красноярский государственный педагогический  
университет им. В. П. Астафьева  
nkovtun@mail.ru

Natalia Kovtun  
Krasnoyarsk State Pedagogical University  
named after V. P. Astafyev  
nkovtun@mail.ru

## МЕЖДУ БАЙРОНОМ И ЗАЙЦЕМ, ИЛИ ОБРАЗ ПУШКИНА В ЗЕРКАЛЕ *ЗАПОВЕДНИКА* С. ДОВЛАТОВА

### BETWEEN BYRON AND THE HARE, OR THE IMAGE OF PUSHKIN IN THE MIRROR OF THE *PUSHKIN HILLS* BY S. DOVLATOV

В статье анализируется повесть С. Довлатова *Заповедник* (1976–1983) в парадигме пушкинского мифа, пережившего очередную эволюцию в эпоху постмодерна; сопоставляется официальное прочтение образа поэта, развернутое в пределах заповедника, и игровой вариант, предложенный рассказчиком. Личные перипетии героя отражаются в зеркале пушкинской мифологии, обретающей *трагифарсовый* контекст, где бытие *маленького человека*, того самого *зайца*, словами Ф. Булгарина, наполнено ничуть не меньшей героикой, благородством, чем судьба гения. Исследуется механизм создания уже *довлатовского мифа*, который оформляют прием *qui pro quo*, мотивы двойничества, шутовства, трикстерства, потлача. Образы двойников, в которых проступают очертания пушкинских персонажей, обыгрывают, уточняют историю повествователя, плутающего в пределах заповедника как между строк *мировой библиотеки*. Рассказчик сбивается с пути-строчки, проваливается в овраг-немоту, мечтает обрести высоту как Красавицу и Слово! Повесть заканчивается победой героя над собственными страхами, он переживает миг откровения, внешний и внутренний мир совпадают, и точкой этого единства оказывается он сам.

*Ключевые слова:* пушкинский миф, Довлатов, *Заповедник*, трикстер.

The article analyses the novella by S. Dovlatov's *Pushkin Hills* (1976–1983) is analysed in the paradigm of the implementation of Pushkin's myth, which has experienced another version of evolution in the postmodern era; the official reading of the poet's image, deployed within the reserve, and the playful version proposed by the narrator are compared. The personal vicissitudes of the hero are reflected in the mirror of Pushkin's mythology, which acquires a tragifarse context, where the existence of a small man, that hare, in the words

of F. Bulgarin, is filled with no less heroism and nobility than the fate of a genius. The mechanism of creating Dvlatov's myth, which is formalised by the *qui pro quo* technique, the motifs of doublehood, buffoonery, tricksterism, and potlatch, is studied. The images of *doppelgangers*, in which the outlines of Pushkin's characters emerge, play with and clarify the story of the narrator, who wanders within the reserve as between the lines of a world library. The narrator goes astray, falls into the ravine of dumbness, dreams of finding the height as Beauty and the Word! The story ends with the hero's victory over his own fears, he experiences a moment of revelation, the outer and inner worlds coincide, and the point of this unity is himself.

*Keywords:* Pushkin myth, Dvlatov, *Pushkin Hills*, trickster.

...и русская литература, и Петербург (Ленинград),  
и Россия, — всё это, так или иначе, ПУШКИН-  
СКИЙ ДОМ без его курчавого постояльца.

А. Битов

### Пушкинский миф как объект культурной коммуникации

Пушкинская мифология привлекает сегодня все больше писателей, критиков разных направлений и уровня дарования. Имя С. Довлатова соседствует в этой парадигме с именами Вен. Ерофеева, А. Синявского, А. Битова, Т. Толстой, Л. Петрушевской, с некоторыми из них он был дружен. Довлатов воспринимает творчество поэта как идеальную меру для понимания сути вещей, от высоких категорий (что есть Поэзия, Бог, Любовь), до мелочей существования...

Известно, что миф о Пушкине пережил несколько стадий культурной эволюции. *Прижизненный миф* был связан с противоречивым отношением к текстам поэта, утверждением приоритета раннего творчества над последующими этапами; подчеркнутым биографизмом в интерпретации авторских сюжетов, развернутых в сторону актуальных идеологем (декабризм, отношения с властями и вплоть до теории официальной народности). Смерть Пушкина трансформирует миф, став его ключевой составляющей, миф приобретает все более универсальный характер, что подчеркивает знаменитая формула А. Григорьева: «Пушкин — это наше все». К середине XIX столетия биография поэта осознается в житейном ореоле, идеологические контексты вытесняются «вочеловеченной соборностью». Апогеем культурной коммуникации, связанной с пушкинским мифом, «становится 1880 год. Открытие опекушинского памятника и сопровождавшие его речи полностью и окончательно закрепляют канон», Пушкин осознается как символ национального согласия и бытийной гармонии (Шатин 2015: 51).

Слом этого кода происходит только в эпоху *модерна* и связывается с личностной трактовкой пушкинского мифа. Тезис А. Григорьева корректирует определение М. Цветаевой «*Мой Пушкин*», феноменологическое прочтение актуализирует интерес к деталям личности и быта поэта. Теперь пушкинский миф вовлекается в культурную орбиту различных авто-

ров, открывает возможность *экзистенциального анализа* самого пишущего, становится кодом читательского восприятия новых текстов. *Эпоха постмодерна* одновременно продолжает и оспаривает эту линию, что связано уже с творчеством В. Набокова (комментарии к «Евгению Онегину») и Хармса, отозвавшегося в текстах С. Довлатова. Пушкинский миф отныне обретает *игровой* характер, связывается со *стихией смеха*, что предопределено не столько структурой мифа, сколько «его иллюкативной энергией, действующей в поле интертекста, паратекста, гипертекста, метатекста или архитекткста. Совершенно естественно, что такой характер оказывается возможным только при понимании пушкинского текста как текста с высокой степенью коммуникативной неопределенности, которая допускает возможность противоположных интерпретаций», — подчеркивает Ю. Шатин (Шатин 2015: 53). Не случайно сегодня настоящий расцвет переживает *папушкинистика*.

### Образ заповедника: музей или парк культуры?

Пушкинская мифология в той или иной мере пронизывает все творчество С. Довлатова, обретает значение *культурного кода* для одного из лучших его текстов — *Заповедник*. Рассказчик, традиционно награжденный авторскими чертами, выписан как *классический трикстер*, оказывается на перекрестке эпох и пространств: «Маргинальные герои С. Довлатова впитали в себя многие черты дурака, юродивого, шута, причудливо совмстив в себе фольклорную и литературную линии. Одна из ведущих черт данного типа — социальная отверженность, изгойничество» (Когатова 2018: 29). А. Арьев свидетельствует: Довлатов «питал заведомую слабость к изгоям, к плебсу, частенько предпочитая их обществу приличных — без всяких кавычек — людей» (Арьев 1993: 8–9). Эту особенность подчеркивает и А. Генис: «Сергей и на родине любил босяков, забулдыг и изгоев» (Генис 1999: 128). В *Заповеднике* рассказчик признается: «Слово “активист” для меня звучит как оскорбление» (Довлатов 1993: 382). Не случайно Довлатову так нравилась проза В. Шукшина, сокровенный герой которой *маргинал, чудик* (Ковтун 2022: 132–154).

*Заповедник* начинается и заканчивается описанием *вокзала* как символа очередной попытки Бориса Алиханова преодолеть жизненную колею, выйти из *лабиринта*. В таком путешествии никто не добивается цели самостоятельно, но должен встретиться с кем-то или чем-то необычным, так в центре критского лабиринта обитает Минотавр — скрытая *проекция* самого странника (Цивьян 1996: 306–324). *Двойник* загоняет героя в ситуацию лабиринта, манифестирует все невидимое, тайное, что он прячет от разума, требуя осознания, интеграции в целостное «я», необходимое для полноты жизни. Лабиринт тогда — крипта подсознания. С его преодолением связаны сцены драк, пьянства, кутежей, разврата, которые символизируют борьбу духовную и ментальную. Выход же указывает *Проводник*,

который зачастую совпадает с Минотавром в одном лице. Лабиринт, таким образом, скрывает в себе и *чудовище*, и *спасителя*. Такая амбивалентность требует от героя предельной осторожности, хитрости, ибо *двойник* знает о нем все, играет с ним, испытывает. Выход к свету и есть обретение судьбы-доли. Алиханов старается найти в Пушкинских Горах следы *подлинной* истории Поэта, ироническим преемником которого и становится как *ведун*, *экскурсовод*.

Личные перипетии героя отражаются в *зеркале пушкинской мифологии*, обретающей *трагифарсовый* контекст: «У Пушкина тоже были долги и неважные отношения с государством. Да и с женой приключилась беда. Не говоря о тяжелом характере...», — рассуждает Алиханов (Довлатов 1993: 364). Его «странные наброски» будущей книги строятся на вполне узнаваемой, общей для художников парадигме событий: «Несчастливая любовь, долги, женитьба, творчество, конфликт с государством. Плюс, как говорил Достоевский — оттенок высшего значения. Я думал, что в этих занятиях растворятся мои невзгоды. Так уже бывало раньше, в пору литературного становления. Вроде это называется сублимация. Когда пытаешься возложить на литературу ответственность за свои грехи» (Довлатов 1993: 364). И одновременно детали пушкинского быта, сюжет его ссылки в Михайловское, связанные с этим тексты приобретают характер *частной истории*, в которой трагедия соседствует с комедией, высокие истины с фарсом, что и выступает одним из аргументов *подлинности*. Монументальный пушкинский миф, положенный в основание заповедника, раздражает Алиханова именно потому, что лишен *воздуха*, *живительной пустоты*, где человек мог бы остаться наедине с гением и самим собой. Не случайно А. Генис в «филологическом романе», посвященном С. Довлатову, подчеркивает: «У довлатовской прозы легкое дыхание, потому что его регулирует впущенная в текст пустота» (Генис 1999: 132). Характерное открытие делает и художник в знаковой повести А. Битова *Человек в пейзаже* (1983), оставляющий на полотнах незаписанным угол, дорожа свободным пространством как возможностью иного взгляда, своеволия, что и рождает ощущение *полноты пейзажа* (Ковтун 2027: 114–125).

И, напротив, заповедник в тексте С. Довлатова — собрание *подделок* и *подлогов*, что грозит его превращением в «грандиозный парк культуры и отдыха», где любовь к Пушкину становится «самой ходовой валютой». «Все служители пушкинского культа были на удивление ревнивы. Пушкин был их коллективной собственностью, их обожаемым возлюбленным, их нежно лелеемым детищем. Всякое посягательство на эту личную святыню их раздражало» (Довлатов 1993: 347), они спешили убедиться, что *прочие* любви к Пушкину не достойны. Официальный *культ поэта* включает строго выверенный порядок поклонения, определенную логику экскурсий, отраженную в методичках, посещение родовых усадеб, аллеи Керн, сразу названной героем «фикцией», могилы с посмертной маской... На этом фоне выгодно отличается Тригорское, оно «лежало на отшибе.

Начальство редко сюда заглядывало. Экспозиция была построена логично и красиво» (Довлатов 1993: 348). Здесь тишина, сохранены приметы подлинного усадебного быта — старый парк, река, в которой отражаются «легкие облака». Нравится Алиханову и Успенский собор, где прохладно, звучит эхо. «Под сводами дремали голуби. Храм был реален, приземист и грациозен. В углу центрального зала тускло поблескивал разбитый колокол. Один из туристов звонко стучал по нему ключом...» (Довлатов 1993: 348). Звук колокола — обещание возрождения, символика ключа традиционно связывается с открытием Вечности. Эти места сохраняют тень пушкинского присутствия, оказавшись вне преобразований директора музея, которого С. Довлатов сравнивает с Дантесом: «Сергей собирался посвятить Абраму Терцу статью о Гейченко, директоре Пушкиногорского заповедника. Называться она должна была “Прогулки с Дантесом”», — свидетельствует А. Генис (Генис 1999: 150).

### Пушкин в зеркале довлатовского мифа

Образ Пушкина в тексте постоянно *двоится*, соскальзывает в фарс, анекдот, превращаясь в *симулякр*. Алиханов неизменно отклоняется от «официальной народной тропы», читает редкую литературу: «Чем лучше я узнавал Пушкина, тем меньше хотелось рассуждать о нем» (Довлатов 1993: 361). Так выстраиваются глубоко личные параллели с жизнью, творчеством поэта, создается оригинальный *довлатовский миф* (Доброзракова 2023: 102–108), где бытие *маленького человека*, того самого *зайца*, словами Ф. Булгарина, наполнено ничуть не меньшей героикой, благородством, чем судьба гения. На одной из последних экскурсий рассказчик пытается объяснить эту мысль приехавшей жене Татьяне — «загадочной женщине», чей образ уже на уровне эпитафии соотнесен с *Премудростью*: «Теперь я обращался к ней. Рассказывал ей о маленьком гениальном человеке, в котором так легко уживались Бог и дьявол. Который высоко парил, но стал жертвой обыкновенного земного чувства. Который создавал шедевры, а погиб героем второстепенной беллетристики. Дав Булгарину законный повод написать: “Великий был человек, а пропал, как заяц...”» (Довлатов 1993: 378).

Женский образ отмечен чертами известных пушкинских героинь: Людмилы из юношеской поэмы *Руслан и Людмила* (1818–1820), Донны Анны из *Каменного гостя*, Татьяны из *Евгения Онегина* (1833), разгадывающей тайну имени героя (Козлова 1996: 45–48), и Марьи Ивановны из *Капитанской дочки* (1836). За плечами жены рассказчика проступает силуэт и самой Натальи Гончаровой, ее отличают красота, невозмутимость вплоть до равнодушия, ключевая роль в судьбе избранника. Интересно, что Алиханов знакомится с Татьяной на именинах *хомяка* художника Лобанова (известный в Питере глухонемой мастер, работающий в стиле *ар-брют*), где все ждут Целкова, который так и не пришел, сразу откочевав в миф. Манера последнего отчасти напоминает поэтику персонажей в тек-

стах самого Довлатова. Связь женщины с миром зверей, иронически отмеченная в тексте, отсылка к древней богине жизни, «хозяйке зверей» — она же Прекрасная Дама (Франк 2020: 133).

Кузен Татьяны, понуждающий Алиханова жениться, не столько личность, сколько олицетворенная стихия, пейзаж, *говорящая голова*, что является отличительной характеристикой *двойника-антипода* (Франк 2020: 371). «Над утесом плеч возвышалось бурое кирпичное лицо. Купол его был увенчан жесткой и запыленной грядкой прошлогодней травы. Лепные своды ушей терялись в полумраке. Форпосту широкого прочного лба не хватало бойниц. Оврагом темнели разомкнутые губы. Мерцающие болотца глаз, подернутые ледяною кромкой, — вопрошали. Бездонный рот, как щель в скале, таил угрозу» (Довлатов 1993: 374). Описание отсылает к парадигме известных *двойников* из пушкинских текстов, которые подают герою знак — это *говорящая Голова* богатыря из поэмы *Руслан и Людмила*, беседующая со странником, играющая важную роль в выборе пути; *кивающая голова Командора* в *Каменном госте*; *голова Медного всадника*, в гневе развернутая к несчастному Евгению; и *мертвая голова Пугачева*. Последний перед казнью узнал Гринева в толпе «и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу. Вскоре потом Петр Андреевич женился на Марье Ивановне» (Пушкин 1936: 468). Во всех случаях образ неживой головы символизирует пределы инобытия, смерти, исход обещает женитьба как этап инициации.

Наложение пушкинского мифа и мифа автора, их зеркальное отражение друг в друге создают атмосферу *игры, пародии, двойничества*, пронизывающую текст. Уже в Луге сбежавший из Питера Алиханов встречает официанта с характерными приметами, который выступает в роли сказочного *помощника* — дает опохмелиться: «Через минуту появился официант с громадными войлочными бакенбардами» (Довлатов 1993: 324). Пьянство героя не приносит ему ни радости, ни облегчения, но есть форма «аскезы», условие открытия инопространства, что соответствует русской классической традиции в целом: от «пьяненьких» Ф. Достоевского до Венички Ерофеева, Павла Петровича А. Битова (Генис 2003: 481) или Петровича В. Маканина (Ковтун 2021: 172–191). Не случайно места, в которых оказывается герой, подчеркнута *маргинальны*: коммунальная квартира в Питере, автобус, вокзал, банька, гостиничная комната как «узенькая лодка». Попав в заповедник, он «выбирает себе в качестве адреса обочину», как и все поколение самого автора (Генис 1999: 141).

Деревенский дом Михал Иваныча, в котором квартирует рассказчик, стоит под горой, вблизи оврага и «производит страшное впечатление», ассоциируясь с гротескным низом. На крыльцо выскакивает «мужчина в застиранной железнодорожной гимнастерке», который «откровенно и деловито помочился с крыльца». Сам хозяин скрывается за дверью, не откликается на собственное имя, опасаясь визита милиции. В избе «стоял запах прокисшей еды», над столом висит «цветной портрет Мао из “Огонька”»,

«рядом широко улыбался Гагарин». «Ходики стояли. Утюг, заменявший гирю, касался пола» (Довлатов 1993: 344). Оконные стекла в трещинах, что указывает на мотив перекрестка, границы, где сходятся времена и пространства. В соседней комнате на кровати валяются «смердящие овчины», отсылающие к сюжету *Капитанской дочки*, истории дарений, сблизившей Гринева с проводником-атаманом (Марусова 2015: 35–45). Дверь в дом не запирается, «повсюду белели окурки и яичная скорлупа». «Две кошки геральдического вида — угольно-черная и розово-белая — жеманно фланировали по столу, огибая тарелки» (Довлатов 1993: 344). Во дворе были «две худые собаки, которые порой надолго исчезали. Тощая яблоня и грядка зеленого лука» (Довлатов 1993: 345). Геральдические кошки как Инь и Ян, яблоня символизируют начало космогенеза, исток цивилизации. История освоения этого пространства туристами начинается с семьи евреев, которые «Христа распяли», — поясняет один из мужиков. Что-то первобытное есть и в самих деревенских жителях: жена Михал Иваныча спит «тихо, как гусеница», сам он с другом Толиком «жизнелюбивые, отталкивающие и воинственные, как сорняки...», — часть пейзажа. Не случайно и сходство хозяина с образом кузена Татьяны: физическая мощь, «бурое лицо, худые мощные ключицы под распахнутой сорочкой» (Довлатов 1993: 344). Из провалов в крыше полуразрушенной избы, однако, видны облака — то самое *пустое место*, незаписанный угол в пейзаже, словами А. Битова, как перспектива исхода и одновременно право на ошибку (Довлатов не случайно так ценил опечатки). В этом контексте периферия, ветхая постройка осознается центром истории, трагифарсовым отражением заповедника, здесь даже у кошек, собак и овец свои *двойники*, что отражает трикстерскую логику уже самого автора.

Отличительной приметой дома становится и расположенная рядом свалка. Тема мусора, свалки играет важную роль в романе *Пушкинский дом* (1978) А. Битова (Meyer-Fraatz 1999: 405–420), ставшем одним из претекстов повести С. Довлатова. Мусорная куча связывается в романе с *идеей музея*, герои ощущают себя «осколками» прежней жизни. Интерес к свалкам, по Б. Гройсу, объясняется страхом, внушенным прогрессистскими теориями общественного развития, что одним из первых отразил на своих полотнах И. Кабаков, рассматривающий мусор как «какой-то промежуточный и сам по себе внутри расколотый предмет, который одним своим концом обращен в память, а другим в забвение» (Гройс, Кабаков 1996: 320). Искусство стремится сохранить важный для него *художественный мусор жизни*, пусть и в музеях. Отсюда инстинктивный «консерватизм» искусства, связанного с механизмами музейного хранения и сбережения (Гройс 2003: 263).

В тексте С. Довлатова, однако, уже на подступах к заповеднику воцаряется атмосфера *фальши, обмана, подмены*, что подчеркнуто через карнавальным прием *qui pro quo* (Марусова 2019: 248–258), начиная с сюжета *потемкинских деревень*. Ограда привокзального сквера обвешена «фанер-

ными щитами»: «Диаграммы сулили в недалеком будущем горы мяса, шерсти, яиц и прочих интимностей» (Довлатов 1993: 328). Псковский Кремль, вновь оштукатуренный, «наводил тоску», «напоминал громадных размеров макет» (Довлатов 1993: 329). Провинциальный кабаk назван «Лукоморье». Гротескные изображения Пушкина преследуют на каждом шагу: «Даже возле таинственной кирпичной будочки с надписью “Огнеопасно”! Сходство исчерпывалось бакенбардами». И одновременно, предметы, холсты, которые были дороги самому поэту, или связаны с трагедией его ухода Алиханов принимает безоговорочно: «знаменитый портрет работы Кипренского...», «В южном приделе я увидел знаменитый рисунок Бруни. Здесь же белела посмертная маска» (Довлатов 1993: 348). На этом фоне подчеркнуто иронично выглядит наигранный пафос экскурсоводов. В ответ на реплику: «Тут все живет и дышит Пушкиным <...>. Так и ждешь, что он выйдет сейчас из-за поворота... Цилиндр, крылатка, знакомый профиль...», из-за поворота появляется Леня Гурьянов — «бывший университетский стукач» (Довлатов 1993: 333). В самом Михайловском практически нет подлинных вещей, вместо портрета Ганнибала демонстрируют изображение Закомельского, но это никого не смущает, и только Алиханов настаивает: «Ведь музей — не театр» (Довлатов 1993: 347). По всей территории заповедника стоят памятные валуны, на дереве в парке висит цепь «из соображений колорита», ее «украли тартуские студенты. И утопили в озере. Молодцы, структуралисты!..», — заключает рассказчик. В этом контексте кошки, облюбовавшие стол Михал Иваныча, иронически соположены образу *кота ученого*, а ветхая изба — *Древу Мировому*, окрест которого и наращивается бытие.

### Заповедник и его «лучшие люди»

Обитатели заповедника — *ненормальные, ряженные, алкоголики*, напоминают персонажей *шапито*: «тракторист с локонами вокзальной шлюхи», девушки-экскурсоводы, одетые в нелепые наряды: «Этот стиль вымирающего провинциального дворянства здесь явно и умышленно культивируется» (Довлатов 1993: 346). Не случайно жена фотографа Маркова, одновременно названного «единственным порядочным человеком» и «законченным пропойцей», именуется «мой буратино». Даже куры на пыльной улице выступают, как в кино, «нервной мультипликационной походкой», «одноцветные коровы, плоские, как театральные декорации», а «грязные овцы» наделены «декадентскими физиономиями» (Довлатов 1993: 342). Однако, сравнение местных дам с моделями для «претензионной картинки Бенуа» разворачивает повествование в иной регистр. Художник прославился иллюстрациями к *Медному всаднику* (1833), где трагические обстоятельства жизни бедного Евгения отчасти схожи с судьбой автора (Зенкин 2023: 343).

Оказавшись в роли экскурсовода, Алиханов и сам актерствует, путается в словах, декламирует строки Есенина вместо Пушкина, раздражается на те же вопросы о подлинности экспонатов, которые недавно задавал сам. «В следующем зале я приписал “Мнемозину” Дельвигу. Затем назвал Сергея Львовича — Сергеем Александровичем. (Видимо, Есенин надолго оккупировал мое подсознание). Но это были сущие пустяки. Я уж не говорю о трех сомнительных литературоведческих догадках» (Довлатов 1993: 353). Рассказчику, однако, передоверены и «реплики в сторону», когда Пушкин, вслед его собственной рекомендации, назван «сумасшедшей обезьяной»<sup>1</sup>, а друзья-экскурсоводы тут же уточняют репутацию Керн: «Анна Павловна имела десятки любовников. Один товарищ Глинка чего стоит... А Никитенко? И вообще, путаться с цензором — это уже чересчур» (Довлатов 1993: 385). В этом контексте сцена, когда вместо Пушкина из-за угла появляется стукач Гурьянов, вызывает отнюдь не только и не столько комический эффект. Показателен интерес посетителей заповедника к фигуре начальника Третьего отделения Бенкендорфа, озадачивший рассказчика: «Не такая уж великая радость — появление на свет Бенкендорфа» (Довлатов 1993: 352). Проблема *художник и власть* решается в близкой стилистике и в романе Т. Толстой *Кысь* (2000), где идол *пушкина-буратины*, «извлеченный» из дубельта недорослем Бенедиктом, становится отражением мутировавшего мира — *трикстером*, ассоциативно связывается с самим мастером. В контексте пушкинского мифа указание на породу дерева актуализирует образ генерала от кавалерии *Дубельта*, занимавшего пост главы тайной полиции при Николае I и по долгу службы следившим за опальным поэтом (Kovtun, Larina 2023: 213–230).

Описывая приключения героев в заповеднике, повествователь, однако, никогда не возвышается над ними, напротив, отступая в тень, показывает их во всем разнообразии жестов и поступков. «Довлатовский творец — прежде всего не ангел. Зане лишь падшим явлен “божественный глагол”», — подчеркивает эту особенность поэтики А. Арьев (Арьев 1999: 6). Собственно, право на свою историю, ошибку, порыв к иному (будь то необычный маршрут или неизданный текст) соотносят судьбы *гения* и *простеца*, *неудачника*: «В духовном отношении такая неудавшаяся попытка равна самой великой книге. Если хочешь, нравственно она даже выше. Поскольку исключает вознаграждение...», — настаивает в разговоре с женой Алиханов. Так рассказчик подспудно оспаривает Ф. Булгарина, примеряя роль того самого *зайца*, прекрасно понимая двойственность собственного положения: «Я был — одновременно — непризнанным гением и страшным халтурщиком» (Довлатов 1993: 376).

<sup>1</sup> В протоколе лицейского праздника 19 октября 1828 года Пушкин так рекомендует себя: «Пушкин — француз (смесь обезьяны с тигром)». В лицее его называли «французом», «обезьяной» или «тигром». См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1974. С. 69.

Пребывание в заповеднике есть и плутание между строк *мировой библиотеки*, Алиханов обращается к собравшимся: «Пойдемте, товарищи, — бодро выкрикнул я, — шагом марш до следующей цитаты!..» (Довлатов 1993: 379). Идея такого путешествия подчеркивает близость героя персонажу *Шинели* Н. Гоголя, который изначально видит мир как *лабиринт букв*: «Но Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помешалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» (Гоголь 1937–1952: 154). Не случайно на конференции в Лос-Анджелесе С. Довлатов утверждал: «Любой из присутствующих может обнаружить в русской культуре своего двойника» (Генис 1999: 51). Образ самого Алиханова в повести развернут в сторону Акакия Акакиевича, Гринева, Печорина, персонажей Ремизова, Хармса, Хемингуэя, вплоть до самого Пушкина, как его видели, например, А. Битов и А. Синявский.

Отличительной чертой рассказчика, вослед гоголевскому герою, становятся любовь к *букве*, увлечение *Красавицей* и *разбитые ботинки*, которые он снимает в моменты особого озарения, встречи/испытания или курьеза: «Вернулся около четырех ночи и стал расшнуровывать ботинки. Жена проснулась и застонала: Господи, куда в такую рань» (Довлатов 1993: 337). Во время знакомства с будущей женой, гуляя по крыше в непосредственной близости небес, он перешагивает «рванный башмак», на свидании с ней же «снимает ботинки заранее, чтобы потом не отвлекаться...» (Довлатов 1993: 388). После попойки находит в доме собственные ботинки с «сосновыми иглами» внутри (ироническая реплика в сторону «настоящего героя» Рахметова). Звонки Татьяны из-за границы застают всегда босым, незащитным, как «голый человек» в текстах авангарда. *Голость* тогда — свобода от праха сиюминутного, голый — тот, кто не зависит от настоящего, «готов принять мир таким, каков он есть» (Жаккар 2020: 226). Не случайно А. Генис выделяет эту особенность прозы автора: «И, правда, по сравнению с другими довлатовские персонажи — как голые среди одетых. Может быть, потому, что Сергей создавал портреты своих героев путем вычитания, а не сложения» (Генис 1999: 108–109).

Именно такая свобода от условностей света, банальных рассуждений о долге и государстве сближают Пушкина и рассказчика: «Кто живет в мире слов, тот не ладит с вещами» (Довлатов 1993: 336). Алиханов подчеркивает: «Больше всего меня заинтересовало олимпийское равнодушие Пушкина. Его готовность принять и выразить любую точку зрения. Его неизменное стремление к последней высшей объективности. Подобно луне, которая освещает дорогу и хищнику и жертве. Не монархист, не заговорщик, не христианин — он был только поэтом, гением и сочувствовал движению жизни в целом» (Довлатов 1993: 361). Суждение профессионально точно. Пушкин не был философствующим поэтом, но передал движение

самой жизни, спокойное приятие смерти и равнодушие к мнению толпы. Поэт ценил любовь, женскую красоту и доверял только Музам. Этой вере герой С. Довлатова и наследует. Во время первого свидания с Татьяной Алиханов поражен: «Как ни странно, я ощутил что-то вроде любви. Казалось бы — откуда?! Из какого сора?! Из каких глубин убогой, хамской жизни?! На какой истощенной, скудной почве вырастают эти тропические цветы?! Под лучами какого солнца?!..» (Довлатов 1993: 371). Ахматовские строчки, посвященные тайне творчества, здесь связываются с чудом обретения любви как судьбы.

Своеобразными *двойниками* Алиханова выступают в повести не только персонажи мировой классики, но и коллеги-экскурсоводы — «алкоголики ослепительного благородства». В каждом из них доведена до абсурда какая-то черта, свойственная самому рассказчику. В этом ряду «редкая личность» Стасик Поточкий — завсегдатай «подвалов у художников», непризнанный писатель, демонстративно одетый в *лохмотья* (знак фаллоса, трикстера), умевший разыгрывать «в лицах сцену дуэли», заканчивать экскурсию «таинственными метафизическими измышлениями», вроде утверждения: «А Дантес все еще жив, товарищи...» (Довлатов 1993: 358). Талантливый Володя Митрофанов, награжденный «зеркальной памятью» и феноменальной ленью, исключающей всякую перспективу активной жизни и труда, обедал он у друзей, ходил в обносках с чужого плеча. Герой не желает подниматься даже на Савкину Горку. «Был случай, когда экскурсанты, расстелив дерматиновый плащ, волоком тащили Митрофанова на гору», который, улыбаясь, продолжал рассказ (Довлатов 1993: 356). «Он был явлением растительного мира. Прихотливым и ярким цветком. Не может хризантема сама себя окучивать и поливать...» (Довлатов 1993: 355). После укуса осы в язык, герой утрачивает дар речи, изъясняется исключительно жестами, подобно шуту и юроду. Володя высказывает сомнения не только в официальном статусе «аллеи Керн», но и саму избранницу поэта называет куртизанкой, «просто шлюхой». Мотив *укуса осы* тогда — ироническая реплика в сторону «Сказки о царе Салтане», реализация идеи мести за нелюбимые высказывания в адрес возлюбленной Пушкина.

В парадигме *двойников* особенно выделяется образ фотографа Маркова, чья речь почти исключительно состоит из разного рода цитат (от литературной классики до плакатных призывов). В силу профессии герой создает *отраженную* историю заповедника и его обитателей, наследуя функции повествователя. «Суровые будни» Маркова («день работаешь, неделю пьешь») суть травестия героической судьбы: «То вырезатель, то милиция — сплошное диссидентство...», Алиханов признается: «Да я и сам такой...» (Довлатов 1993: 398). Во время дружеской попойки в ресторане «Витязь», где собираются «рабочие турбазы, санитары психбольницы и конюхи леспромхозные» — обитатели шутовского, перевернутого пространства, коллеги спорят о литературе. Повсюду «под столами бродили собаки», тут и там вспыхивали драки. Одна из потасовок закончилась фа-

тально для рассказчика: «Падая, я оборвал тяжелую, коричневого цвета шторму», ударился о косяк, «и все померкло...». Картина — ироническая иллюстрация к пушкинскому пророку: «Как труп в пустыне я лежал...».

Позже собутыльники оказываются в доме Маркова, до деталей напоминающего избу Михал Иваныча: от репродукций из *Огонька* на стенах до кошки, прогуливающейся между стульями «как в мультипликационном фильме...». Шатаясь по заповеднику герои «обошли четыре шалмана», «выдавали себя за Пушкина и Баратынского...», спали на сеновале: «От нас шарахались даже леспромхозовские конюхи. К тому же Марков ходил с фиолетовым абажуром на голове. А у меня был оторван левый рукав», — замечает Алиханов. Абажур на голове — аналог шутовского колпака, оторванный рукав — указание на темную ипостась персонажа, его погружение в смерть, безумие. Героев избегают даже *лошади* и *конюхи*, символизирующие путешествие в царство «мертвых душ», как и в *Шинели* (Франк 2020: 237). Не случайно встретившийся им на пути «Хранитель монастыря задумался и перекрестил». На месте попойки за оградой монастыря Марков решает воздвигнуть «скромный обелиск! И поставил бутылку на холмик...» (Довлатов 1993: 402) как аналог пушкинского *памятника нерукотворного*. Эту сцену позже собутыльник рассказчика будет демонстрировать читателям уже *довлатовского мифа*.

С образом Маркова коррелирует и фигура Михал Иваныча: «Своим аристократизмом паренек напоминал Михал Иваныча» (Довлатов 1993: 398). Сюжет последнего — ироническая отсылка к истории *Пугачева*. Героя отличают недюжинная физическая сила, красота даже в пьяном угаре: «Я невольно им любовался...», — признается Алиханов; шаржированная жестокость к женщинам: грозит застрелить жену, однако ружье, вопреки наказу Чехова, так и не стреляет. В Михалыче изначально сходятся противоречия: внутренняя деликатность и развязность, вплоть до буйства, юродство, попрошайничество и презрение к нищим, банальность привычек и видимая напряженность мысли, что подчеркивает символизм образа. Диалоги с ним напоминают рассказчику «университетские беседы с профессором Лихачевым. Только с Лихачевым я пытался выглядеть как можно умнее» (Довлатов 1993: 394). Самым удивительным является язык героя, состоящий почти исключительно из табуированной лексики, но выстроенной в особой музыкальной манере, напоминающий *заумь футуристов*: «В его матерщине звучала философская нота» (Довлатов 1993: 390). «Речь его была сродни классической музыке, абстрактной живописи или пению щегла. Эмоции явно преобладали над смыслом» (Довлатов 1993: 363). В этом контексте Михал Иваныч близок *декадентствующим овцам* и манерным деревенским *петухам*. Самобытность языка, лохмотья, смуглость, буйство нрава, связь со стихией, животными — устойчивые черты *двойника-антипода*, проводящего героя через пространство смерти, как Пугачев Гринева.

Подчеркнем, в деяниях, жестах, языке *героев-двойников* угадывается единый прообраз — фигура *идеального читателя Петрушки*, слуги Чичи-

кова — авантюриста и путешественника, сюжет которого берет основание в плутовском романе, отзеркаливает лицедейством. Петрушка имеет «непосредственный доступ к субъязыку, к звуковой телесности текста, который он воспринимает исключительно на уровне сигнификанта — между прочим, лежа на матрасе, который сплюснут как лепешка. Здесь все сливается: лежание, чтение, еда, сон», демонстрируется идея карнавализованного «народного тела» (Ханзен-Леве 2020: 53). Володя Митрофанов, фотограф Марков, Михал Иванович и сам Алиханов спят, едят, читают книги и письма, преимущественно лежа на кровати, Володя умудряется проводить экскурсии в лежачем положении, устроившись на плаще/повозке, увлекаемой туристами в гору. Двойники-шуты дублируют, обыгрывают, уточняют историю рассказчика, постоянно сбивающего с пути-строчки, проваливающегося в овраг-немоту, мечтающего обрести высоту как Кравицу и Слово!

### Исход

Комизм, карновальность *Заповедника* отнюдь не исключает трагизма, но подчеркивает и усиливает его, что соответствует отечественной традиции в целом. Истории Пушкина и самого автора встраиваются в драматический путь русских гениев, униженных при жизни и восславленных после смерти: «Сперва угробят человека, а потом начинают разыскивать его личные вещи. Так было с Достоевским, с Есениным... Так будет с Пастернаком. Опомнятся — начнут искать личные вещи Солженицына...», — сокрушается рассказчик (Довлатов 1993: 347). И тогда оговорка Алиханова, картинно перепутавшего имена Пушкина и Есенина во время первой экскурсии, отнюдь не ошибка, но скорее указание на общую трагедийность судеб. Выход героя из колеи-лабиринта становится тогда буквально выходом *на тот свет*, не случайно, еще работая в заповеднике, Алиханов готовит чистую одежду: «Купил себе рубашку — поступок для меня беспрецедентный. Доходили слухи о каких-то публикациях на Западе. Я старался об этом не думать. Ведь мне безразлично, что делается на том свете» (Довлатов 1993: 365).

Заканчивается пребывание в заповеднике многодневной попойкой — *потлачом*, очищением/разрушением фальшивого мира, что является важнейшей миссией трикстера (Ковтун 2023: 120–133). Герои дерутся, рвут одежду, сорят деньгами, и только последние четыре рубля Алиханова всегда к нему возвращаются, как *Неразменный рубль* к добру молодцу (Белова 2013: 230–242). «Денег у меня — рубля четыре. Все те же мистические четыре рубля. Состояние жуткое...» (Довлатов 1993: 404), — сокрушается герой. Триггером становится телеграмма жены об отъезде на Запад, Алиханов приглашен в контору УВД, на ступенях которой встречает все того же Гурьянова. Финальное объяснение со стукачом, когда вещи названы своими именами («А ты — дерьмо, Гурьяныч! Дерьмо, невежда и подлец!

И вечно будешь подлецом, даже если тебя назначат старшим лейтенантом...»), приносит «громадное облегчение»: «И вообще, что может быть прекраснее неожиданного освобождения речи?!...» (Довлатов 1993: 406). Мотив раскрепощения речи в поэтике С. Довлатова знаменует физическое освобождение героя, открывает перспективу побега из лабиринта. Визит Алиханова к местному чекисту описан в стилистике жесткого абсурда, его досье признано «посильнее, чем “Фауст” Гете». В тексте европейской классики речь идет о природе познания, цена которого суть сделка с дьяволом. В пушкинской *Сцене из Фауста*, напротив, «текст оказывается тем сосудом, в который пойман, в котором запечатан бес» (Виролайнен 2016: 160), что соответствует идее довлатовской повести. После выпивки героя (русского Фауста) со стражем порядка, искуситель теряет инициативу, его мысль «стремительно развивалась в диссидентском направлении» (Довлатов 1993: 408). Избавляясь от собеседника, рассказчик медленно, пешком, подобно калике переходящему, поднимается из низины, деревенского оврага в гору — восстает из небытия-смерти. «Я шел и думал — мир охвачен безумием. Безумие становится нормой. Норма вызывает ощущение чуда» (Довлатов 1993: 410).

Возвращение в Петербург, проводы жены и дочери подчеркивают ситуацию перекрестка: дом, заполненный незнакомыми людьми, звуками, словами, «новыми чемоданами с металлическими замками» очуждается, вызывая «чувство безнадежности». «Время остановилось». Герой, оказавшись один, пьет, запирается в квартире, которую в очередной раз осаждают милиционеры. «Милиция затем приходила еще раза четыре. И я всегда узнавал об этом заранее. Меня предупреждал алкоголик Смирнов. Гена Смирнов был опустившимся журналистом. Он жил напротив моего дома. Целыми днями пил у окна шартрез. И с любопытством поглядывал на улицу» (Довлатов 1993: 414). Так в перевернутом мире-балагане, заполненном «мертвыми душами», самыми пронизательными, милосердными оказываются как раз *неудачники, алкоголики, обитатели мансард и подвалов*. Повесть завершается победой рассказчика над Минотавром как собственным страхом, выходом из лабиринта. Из Европы Алиханову звонит жена, передает поклоны знакомых, обещает скорую встречу: «Я стоял босой у телефона и молчал. За окном грохотал перфоратор. В зеркале отражалось старое пальто» как символ прошедшей, уже исчерпанной жизни. Звук перфоратора — символическое указание на освобождение, на перспективу исхода, пустой угол в пейзаже-лабиринте. Герой переживает миг откровения, внешний и внутренний мир совпадают, и точкой этого единства оказывается он сам: «Вдруг я увидел мир как единое целое. Все происходило одновременно. Все совершалось на моих глазах...» (Довлатов 1993: 415). Точнее всего об этом написал в предисловии к культовому трехтомнику С. Довлатова тот же А. Арьев: «Из просматриваемого лабиринта он, к счастью, выбрался. И выбрался — писателем» (Арьев 1999: 7).

## ЛИТЕРАТУРА

- Арьев Андрей. «Наша маленькая жизнь». Вступительная статья. Довлатов Сергей. *Собр. прозы*. В 3 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Лимбус-пресс, 1993.
- Белова Ольга. «Неразменный рубль в поверьях и магических практиках славян». *Антропологический форум*. 18 (2013): 230–242.
- Виролайнен Мария. *Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности*. Санкт-Петербург: Издательство «Пальмира», 2016.
- Генис Александр. *Довлатов и окрестности. Филологический роман*. Москва: Вагриус, 1999.
- Генис Александр. «Пейзаж зазеркалья (Андрей Битов)». *Русская литература XX века в зеркале критики. Хрестоматия*. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Москва: Издательский центр «Академия», 2003.
- Гоголь Николай. *Полн. собр. соч.* В 14 т. Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1937–1952. Т. 3.
- Гройс Борис. *Комментарии к искусству*. Москва: Художественный журнал, 2003.
- Гройс Борис, Кабаков Илья. «Диалог о мусоре». *Новое литературное обозрение* 20 (1996): 319–330.
- Доброзракова Галина. Развитие довлатовского мифа в первые десятилетия XXI в. *Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские Чтения — 2022. XXII Всероссийская научная конференция. Сб. науч. тр.* Санкт-Петербург: СПбГУ, 2023: 102–108.
- Довлатов Сергей. *Собр. прозы*. В 3 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Лимбус-пресс, 1993.
- Жаккар Жан-Филипп. «“О голом человеке”»: нагота как форма аскезы». *Изобилие и аскеза в русской литературе: Столкновения, переходы, совпадения. Сб. ст.* / Ред. Й. Херльт, К. Цендер. Москва: Новое литературное обозрение, 2020: 224–239.
- Зенкин Сергей. *Imago in fabula: интрадиегетический образ в литературе и кино*. Москва: Новое литературное обозрение, 2023.
- Ковтун Наталья. «Образ трикстера в романе Владимира Маканина “Андеграунд, или Герой нашего времени”». *Literatūra* 63/2 (2021): 172–191.
- Ковтун Наталья. «Трикстер как герой фронта, или О механизмах выживания в хаосе». *Вестник Новосибирского национально-исследовательского университета* 9/22 (2023): 120–133.
- Ковтун Наталья. «Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В. М. Шукшина». *Литературная учеба* 1 (2011): 132–154.
- Ковтун Наталья. «Мастер — пророк — Премудрость в повести А. Битова “Человек в пейзаже”». *Сибирский филологический журнал* 4 (2017): 114–125.
- Когатова Екатерина. «Проблема героя и антигероя в повести С. Довлатова “Заповедник”». *Вестник Курганского государственного университета* 2/49 (2018): 27–30.
- Козлова Светлана. «Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках истины». *Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»*. Новосибирск: СО РАН, 1996: 45–48.
- Марусова Ирина. «“Капитанская дочка” А. С. Пушкина и “Зона” С. Д. Довлатова: типологическое сходство». *Известия Смоленского государственного университета* 4/32 (2015): 35–45.
- Марусова Ирина. «Qui pro quo в системе приемов карнавальной поэтики (на материале прозы А. С. Пушкина и С. Д. Довлатова)». *Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета* 19 (2019): 248–258.
- Пушкин Александр. *Полное собр. соч.* В 6 т. Т. 4. Повести. Путешествие в Азрум. Москва: Художественная литература, 1936.
- Пушкин в воспоминаниях современников*. В 2 т. Т. 1. Сост. и примеч. В. Э. Вацуру и др.; вступ. ст. В. Э. Вацуру. Москва: Художественная литература, 1974.
- Франк Илья. *Прыжок через быка. Двойник-антипод героя в литературе и кино. Опыт фантастического расследования*. Москва: Издательский дом ВКН, 2020.
- Цивьян Татьяна. «Путешествие Одиссея — движение по лабиринту». Агапкина Татьяна (ред). *Концепт движения в языке и культуре. Сб. статей*. Москва: Индрик, 1996: 306–324.

- Шатин Юрий. *Русская литература в зеркале семиотики*. Москва: Языки славянской культуры, 2015.
- Ханзен Лева Оге. «Съедение книг и языковой пост от Гоголя до Хармса». *Изобилие и аскеза в русской литературе: Столкновения, переходы, совпадения. Сб. статей*; Й. Херлт, К. Цендер (ред). Москва: Новое литературное обозрение, 2022: 47–76.
- Kovtun Natalia, Larina Maria. “Pushkin’s myth in the novel *Kyss* by Tolstoy: The Trickster, Pinnocchio and ‘Our Everything’”. *The Art of Words Journal of Literary, Theatre and Film Studies* 2/LXVII (2023): 213–230.
- Meyer-Fraatz Andrea. «“Мусор” в прозе Андрея Битова». *Studia Litteraria Polono-Slavica* 4 (1999): 405–420.

## REFERENCES

- Ar’ev Andrej. “Nasha malen’kaya zhizn’”. Vstupitel’naya stat’ya. Dovolatov Sergej. *Sobr. prozy*. V 3 t. T. 1. Sankt-Peterburg: Limbus-press, 1993.
- Belova Ol’ga. “Nerazmennij rubl’ v pover’yah i magicheskikh praktikah slavyan”. *Antropologicheskij forum* 18 (2013): 230–242.
- Civ’yan Tatyana. “Puteshestvie Odisseya — dvizhenie po labirintu”. Agapkina T. (red). *Koncept dvizheniya v yazyke i kul’ture. Sb. statej*. Moskva, 1996: 306–324.
- Dobrozrakova Galina. “Razvitie dovlatovskogo mifa v pervye desyatiletija XXI v.”. *Pechat’ i slovo Sankt-Peterburga. Peterburgskie Chteniya — 2022. XXII Vserossijskaya nauchnaya konferenciya. Sb. nauch. tr.* Sankt-Peterburg: SPbGU, 2023: 102–108.
- Dovolatov Sergej. *Sobr. prozy*. V 3 t. T. 1. Sankt-Peterburg: Limbus-press, 1993.
- Frank Ilya. *Pryzhok cherez byka. Dvojniki-antipod geroya v literature i kino. Opyt fantasticheskogo rassledovaniya*. Moskva: Izdatel’skij dom VKN, 2020.
- Genis Aleksandr. *Dovolatov i okrestnosti. Filologicheskij roman*. Moskva: Vagrius, 1999.
- Genis Aleksandr. “Pejzazh zazerkal’ya (Andrej Bitov)”. *Russkaya literatura XX veka v zerkale kritiki. Hrestomatiya*. Sankt-Peterburg: Filologicheskii fakultet SPbGU; Izdatel’skii centr “Akademiya”, 2003.
- Gogol’ Nikolaj. *Poln. sobr. soch.* V 14 t. Moskva; Leningrad: Izdatel’stvo Akademii nauk SSSR, 1937–1952. T. 3.
- Grojs Boris. *Kommentarii k iskusstvu*. Moskva: Hudozhestvennyj zhurnal, 2003.
- Grojs Boris, Kabakov Ilya. “Dialog o musore”. *Novoe literaturnoe obozrenie* 20 (1996): 319–330.
- Hanzen-Leve Oge. “S”edenie knig i yazykovej post ot Gogolya do Harmsa”. *Изобилие I askeza v russkoj literature: Stolknoveniya, perekhody, sovpadeniya. Sb. statej; J. Herl’t, K. Cender (red)*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2022: 47–76.
- Kogatova Ekaterina. “Problema geroya i antigeroya v povesti S. Dovolatova ‘Zapovednik’”. *Vestnik Kurganskogo gosudarstvennogo universiteta* 2/49 (2018): 27–30.
- Kovtun Nataliya. “Obraz trikстера v romane Vladimira Makanina ‘Andegraund, ili Geroj nashego vremeni’”. *Literatūra* 63/2 (2021): 172–191.
- Kovtun Natalya. “Triкster kak geroy frontira, ili O mekhanizmah vyzhivaniya v haose”. *Vestnik Novosibirskogo nacional’no-issledovatel’skogo universiteta*. 9/22 (2023): 120–133.
- Kovtun Natalya. “Bogoborcy, fantazery i triкstery v pozdних rasskazah V. M. Shukshina”. *Literaturnaya ucheba* 1 (2011): 132–154.
- Kovtun Natalya. “Master — prorok — Premudrost’ v povesti A. Bitova ‘Chelovek v pejzazhe’”. *Sibirskij filologicheskij zhurnal* 4 (2017): 114–125.
- Kovtun Natalia, Larina Maria. “Pushkin’s myth in the novel *Kyss* by Tolstoy: The Trickster, Pinnocchio and ‘Our Everything’”. *The Art of Words Journal of Literary, Theatre and Film Studies* 2/LXVII (2023): 213–230.
- Kozlova Svetlana. “Mifologiya i mifopoetika syuzheta o poiskah istiny”. *Materialy k “Slovaryu syuzhetov i motivov russkoj literatury”*. Novosibirsk: SO RAN, 1996: 45–48.
- Marusova Irina. “‘Kapitanskaya dochka’ A. S. Pushkina i ‘Zona’ S. D. Dovolatova: tipologicheskoe skhodstvo”. *Izvestiya Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta* 4/32 (2015): 35–45.

- Marusova Irina. "Qui pro quo v sisteme priemov karnaval'noj poetiki (na materiale prozy A. S. Pushkina i S. D. Dovlatova)". *Russkaya filologiya: uchenye zapiski Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta* 19 (2019): 248–258.
- Meyer-Fraatz Andrea. "‘Musor’ v proze Andreya Bitova». *Studia Litteraria Polono-Slavica* 4 (1999): 405–420.
- Pushkin Aleksandr. *Polnoe sobr. soch.* V 6 t. T. 4. Povesti. Puteshestvie v Azrum. Moskva: Hudozhestvennaya literatura. 1936.
- Pushkin v vospominaniyah sovremennikov.* V 2 t. T. 1. Sost. i primech. V. E. Vacuro I dr.; vstup. st. V. E. Vacuro. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1974.
- Shatin Yuriy. *Russkaya literatura v zerkale semiotiki.* Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2015.
- Virolajnen Mariya. *Rech' i molchanie: Syuzhety i mify russkoj slovesnosti.* Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo "Pal'mira", 2016.
- Zenkin Sergej. *Imago in fabula: intradiegeticheskij obraz v literature i kino.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023.
- Zhakkar Zhan-Filipp. "‘O golom cheloveke’: nagota kak forma askezy". *Izobilie i askeza v russkoj literature: Stolknoveniya, perekhody, sovpadeniya.* Sb. st. / Red. J. Herl't, K. Cender. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. 2020: 224–239.

Наталија Ковтун

ИЗМЕЋУ БАЈРОНА И ЗЕЦА, ИЛИ ПРЕДСТАВА ПУШКИНА  
У ОГЛЕДАЛУ ПУШКИНОВИХ БРДА С. ДОВЛАТОВА

Резиме

У раду се анализира роман С. Довлатова *Пушкинова брда* (1976–1983) у парадигми пушкинског мита, који је доживео још једну етапу развоја у постмодернистичкој епохи; пореди се званично тумачење представе песника, дато у оквиру природног резервата, и варијанта поигравања коју нуди приповедач. Личне догодовштине јунака одражавају се у огледалу пушкинске митологије, која добија контекст *трагичне фарсе*, где постојање *малог човека*, управо тог зеца, према речима Ф. Булгарина, није ништа мање испуњено јунашвом, благородношћу него судбина генија. Проучава се механизам стварања већ постојећег довлатовског мита, који формирају поступак *qui pro quo*, мотиви двојника, лакрдијаштва, трикстера, потлача. Представе двојника у којима се назире обриси пушкинских јунака преосмишљавају, прецизирају причу приповедача, који лута по резервату као међу редовима *свештске библиотеке*. Приповедач скреће с пута-ретка, упада у јаругу-немошћу, машта да досегне висине као Лепотицу и Реч! Приповетка се завршава победом јунака над сопственим страховима, он доживљава тренутак откривења, спољашњи и унутрашњи свет се подударају, и испоставља се да је тачка тог јединства он сам.

*Кључне речи:* пушкински мит, Довлатов, *Пушкинова брда*, трикстер.



Андрей Россомахин

Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН  
a-romaha@yandex.ru

Andrey Rossomakhin

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences  
a-romaha@yandex.ru

КАК СДЕЛАН «СЮЖЕТ ВПОТЬМАХ»  
(К ПРОБЛЕМЕ ОТМЕНЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)\*

HOW IS MADE “PLOT IN THE GLOOM”  
(TO THE PROBLEM OF THE RUSSIAN LITERATURE’S  
CANCELATION)

Статья посвящена разбору стихотворения Игоря Иртеньева «Сюжет впотьмах» (1989): оно представляет собой автореференциальный текст, имитирующий процесс своего создания. Но одновременно стихотворение, содержащее следы речевой повседневности и эффектное коллажирование аллюзий к хрестоматийным произведениям литературных классиков, подрывает весь пафос литературности и, по сути, обнуляет ее. Лексические повторы и кольцевая композиция остроумно репрезентируют хождение по замкнутому кругу, топтание на месте, блуждание в потемках — что может быть спроецировано на социокультурную ситуацию позднесоветской эпохи и «брежневское поколение» андеграунда. В качестве прямых формальных аналогов маленького шедевра Иртеньева акцентированы стихотворения Сергея Михалкова (1958) и Даниила Хармса (1936).

*Ключевые слова:* Игорь Иртеньев, интертекст, пародия, инверсии цитат, Даниил Хармс.

The article is devoted to the analysis of Igor Irtenyev’s poem “Plot in the Gloom” (1989): it is an autoreferential text imitating the process of its creation. But at the same time, the poem, which contains the traces of everyday speech and a spectacular collage of allusions to textbook works of literary classics, undermines all the pathos of literariness and, in fact, nullifies it. Lexical repetitions and circular composition wittingly represent walking in a vicious circle, stomping in place, wandering in the dark — which can be projected onto the socio-cultural situation of the late Soviet era and the “Brezhnev generation” of the underground. Poems by Sergei Mikhalkov (1958) and Daniil Kharms (1936) are emphasized as direct formal analogues of Irteniev’s small masterpiece.

*Key words:* Igor Irteniev, intertext, parody, quote inversions, Daniil Kharms.

---

\* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ; Лаборатория экологической и технологической истории Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге.

## СЮЖЕТ ВПОТЬМАХ

	Какая ночь, едрит твою!	А
	Черней Ремарка обелиска,	В
	Стоит звезда, склонившись низко	В
4	У бездны мрачной на краю.	А
	Звезда стоит... А что Ремарк?	С
	Он пиво пьет, поскольку немец.	Д
	При чем тут пиво?.. Вечер темец...	Д
8	Уже теплей... Пустынный парк	С
	Спит, как сурок, без задних ног,	Е
	Тот, от которого Бетховен	Ф
	Никак отделаться не мог,	Е
12	Поскольку не был бездуховен,	Ф
	Не то, что нынешние мы...	Г
	Но тут опять отход от темы,	Н
	От темы ночи... темы тьмы...	Г
16	Никак в проклятой темноте мы	Н
	Повествование загнать	І
	Не можем в заданное русло...	Ј
	Ах, отчего душе так грустно	Ј
20	Рукой усталой окунать	І
	Перо в чернильницыно лоно?..	К
	Опять знакомо все до стога...	К
	Как там? «...волшебницыных уст».	L
24	Там вроде все куда-то плыли...	M
	По направленью к Свану... Или	M
	В том направленьи плавал Пруст?..	L
	Марсельцы не забудут Пруста,	Ј
28	Который чуть не сбился с курса	Ј
	ВКП(б), что Верном был,	N
	Пока компас не подложил	N
	Ему в топор один предатель,	O
32	Но, к счастью, видел все Создатель,	O
	И тот потом недолго жил.	N
	Короче ночь... чем день зимой...	P
	Зимой короче день, а летом	Q
36	Короче ночь... Но, боже мой,	P
	Не проще ль написать об этом,	Q
	Сюжет направив в колею,	A
	Куда-то сносит все с которой	R
40	Рукой уверенной и скорой:	R
	«Какая ночь, едрит твою!»	A

## 1.

Игорь Иртенъев (родился в 1947) — поэт-иронист, начавший публиковаться с 1979 года, а в 1986 году вошедший в Клуб «Поэзия» — объединение круга московских неподцензурных поэтов поколения 30/40-летних. Среди членов Клуба были в том числе Владимир Аристов, Сергей Гандлевский, Александр Еременко, Нина Искренко, Тимур Кибиров, Света Литвак, Алексей Паршиков, Владимир Строчков, Владимир Тучков, Лев Рубинштейн, Татьяна Щербина, а также Дмитрий Александрович Пригов. Считается, что Клуб прекратил существование в 1995 году, со смертью его неформального лидера Нины Искренко.

Иртенъев автор более двадцати поэтических сборников, член Русского Пен-центра, лауреат ряда литературных премий. Мы попытаемся рассмотреть как сделано стихотворение «Сюжет впотъмах» (1989), вошедшее в его второй поэтический сборник *Попытка к тексту* (М., 1989)<sup>1</sup>. Стихотворение можно отнести к одной из самых «ударных» вещей Иртенъева, не случайно автор неоднократно перепечатывал его в ряде последующих книг, в частности в сборниках *Елка в Кремле* (М., 1991), *Империя добра* (М., 1994), *Вдоль по жизни* (Иерусалим, 1996), *Ряд допущений* (М., 1998)<sup>2</sup> и другие.

## 2.

Стихотворение «Сюжет впотъмах» насыщено разнообразными игровыми приемами, благодаря которым банальные поэтические клише («ночь...», «грусть на душе...», «руки усталые...») получают неожиданную и яркую разработку.

Прежде всего, бросается в глаза обилие аллюзий: в десять четверостиший автор сумел вплести упоминания девяти чужих произведений — трех романов, драмы, четырех стихотворений (одно из которых является песней) и одного политического документа. Перечислим их в порядке появления в тексте (не названные прямо имена и тексты даем в квадратных скобках):

<sup>1</sup> (Иртенъев 1989: 18–19). Приведем издательскую аннотацию этого еще советского сборника: «Игоря Иртенъева смело можно назвать продолжателем традиций поэзии обериутов — Хармса, Введенского, Олейникова. Иртенъеву, как и обериутам, присуща остроумная, парадоксальная манера мышления. Блестяще владея пародийными ходами, поэт создает гротескный, гипертрофированный мир среднего обывателя, чье сознание отравлено штампами массовой культуры. Вместе с тем стихи Иртенъева — это не просто сатирические стихи. Сквозь гротеск и ерничество проступает боль за человека, чувствуется, что автора ранит пошлость обыденного существования. И поэтому о нем можно сказать словами Арсения Тарковского: “Так елозит по экрану с реверансами, как спяну, старый клоун в котелке и, как трезвый, прячет рану под жилеткой из пике”» (Иртенъев 1989: 2).

<sup>2</sup> Мы цитируем стихотворение именно по этому изданию (Иртенъев 1998: 182–183). В этом сборнике «Сюжет впотъмах» стало заглавием одного из разделов, в который вошло 12 стихотворений. В 2000 году вышло 2-е издание этого сборника.

Строка	Аллюзия на произведение	Автор произведения
2	«Черный обелиск»	Ремарк
4	[«Пир во время чумы»]	[Пушкин]
7	«И вечер тедец...»	[Хлебников] <sup>3</sup>
9–10	«Сурок»	[Гёте] + Бетховен (музыка)
13	[«Бородино»]	[Лермонтов]
23–24	[«Плаванье»]	[Бодлер] + [Цветаева (перевод)] <sup>4</sup>
25–27	«В сторону Свана»	Пруст
28–29	[«Краткий курс ВКП(б)»]	[Сталин]
29–31	[«Пятнадцатилетний капитан»]	Жюль Верн
	Итого: 9 текстов (прямо названо 4 текста)	Итого: 11 имен (прямо названы 4 имени)

При желании можно обнаружить и другие тексты-прототипы, ведь *о ночи, склонившейся звезде, усталых руках* написаны тысячи строк, и поэтому подобные объекты априори опознаются читателем как нечто знакомое. Так, уже самая первая строка Иртеньева заставляет вспомнить строку Афанасия Фета: «Какая ночь, алмазная роса...»<sup>5</sup>. Или, например, к «Бородино» Лермонтова может отсылать одновременно и 13-я строка Иртеньева: «Не то, что нынешние мы...» (ср.: «*Не то, что нынешнее племя...*»), и 20-я строка: «Рукой усталой окунуть...» (ср.: «*Рука бойцов колоть устала...*»<sup>6</sup>).

Игровой контекст стихотворения задан и на лексическом уровне, — начиная с эмоционального просторечия «едрит твою!»; через комическую мотивацию («пиво пьет *поскольку* немец...»); через каламбурное обнажение демагогической функции слова «духовность», девальвированного в ельцинской России («Бетховен... не был *бездуховен...*»); через имитацию академического слога («никак... *мы...* не можем»); и, наконец, через инверсию сюжетообразующего эпизода из жюльверновского романа *Пятнадцатилетний капитан* («*компас в топор...*») и повтор первой строки-эвфемизма в финале.

<sup>3</sup> Единственная прямая цитата — первая строка маленького шедевра Велимира Хлебникова: «*И вечер тедец, / И тополь земец, / И мореречи, / И ты, далече!*» (1921). Здесь и далее в цитатах курсив мой. — *А. Р.*

<sup>4</sup> Ср. бодлеровские строки (1857) в переводе Марины Цветаевой: «Для отрока, в ночи глядящего эстампы <...> / В Цирцейных садах, дабы не стать скотами, / *Плывут, плывут, плывут* в оцепененье чувств, / Пока ожоги льдов и солнц отвесных пламя / Не вытравят следов *волишебницыных уст*» (Цветаева 2019: 246).

<sup>5</sup> Из стихотворения «Как нежишь ты, серебряная ночь...» (конец 1850-х).

<sup>6</sup> Ср. также с «Я люблю Ваши *руки усталые...*» («Сероглазочка», 1915) Александра Вертинского, однако это уже походит на натяжку.

Стоит отметить и концентрацию каламбуров в строках 27–29:

Марсельцы не забудут Пруста →	Марсель Пруст
...курса / ВКП(б), что Верном был →	[«Краткий курс ВКП(б)»] [Жюль] Верн Верн[ы]м курс[ом]

Для речевой повседневности советского человека «курс ВКП(б)» в связи с прилагательным «верный» мгновенно ассоциировался с эпохальным сталинистским трудом *Краткий курс ВКП(б)* (1938)<sup>7</sup>, а также с политической риторикой пропаганды и визуальной агитации, актуальной для нескольких поколений граждан СССР. Хрущевская десталинизация вывела фразеологизм «верный курс» на новый виток массового употребления, увязав его с возвратом к «ленинским заветам» и используя в официальной риторике по любому поводу — от борьбы за мир и освоения космоса до пропаганды социалистического соревнования в различных отраслях экономики. Репрезентативным примером могут выступить вирши, напечатанные на агитплакате 1976 года: «Страна дорогой ленинской идет — и нет *вернее курса*, нами взятого. По зову сердца выполнит народ решения Партсъезда двадцать пятого». Ленинский курс в риторике последнего советского 30-летия — это ни что иное как единственно верный курс к коммунизму. Речевой мем «верный курс», либо «верным курсом» был не только слуховым фоном советской повседневности («серым шумом» в теле- и радиоэфире), не только непременным фразеологизмом в партийных циркулярах, газетно-журнальных репортажах и публицистике, но встречался советскому человеку и в виде плакатов, вырубленных в граните и отлитых в металле лозунгов, в виде заглавий на обложках книг, в виде топонимов, названий колхозов и т. п. (приводим в Приложении восемь иллюстраций в качестве примеров визуального фона эпохи).

<sup>7</sup> Полное название издания: *История Всесоюзной Коммунистической Партии (большевиков): Краткий курс* (М., 1938). Эта книга стала важнейшим инструментом индоктринации советских граждан и в течение 20 лет подлежала обязательному изучению в средней и высшей школе. Первоначально опубликованный в газете *Правда* (в десяти номерах) в сентябре 1938 года, в конце года *Краткий курс* был издан в виде книги тиражом в 1 миллион экземпляров. С 1938 по 1956 год *Краткий курс* переиздавался 301 раз на русском языке, совокупным тиражом 43 миллиона экземпляров. Также книга издавалась в переводах на 67 других языков и общий тираж составил более 60 миллионов экземпляров (см.: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Краткий\\_курс\\_истории\\_ВКП%28б%29](https://ru.wikipedia.org/wiki/Краткий_курс_истории_ВКП%28б%29)). В процессе переизданий истории партии (репрезентирующая историю всей страны) постоянно переписывалась, ибо вчерашние вожди партии и народа периодически объявлялись врагами и уничтожались. *Краткий курс истории ВКП(б)*, официально объявленный «энциклопедией философских знаний», превратился в новую, советскую, Библию. Он определил заучивание провозглашенных истин в качестве основного метода пропаганды и индоктринации масс. Прямым последователем этой оруэлловской книги следует признать *Маленькую красную книжку* Мао Цзедуна — так называемый *Цитатник Мао*, впервые изданный китайской компартией в 1966 году, чей тираж приблизился к сюрреалистической цифре в один миллиард экземпляров в течение пяти лет.

Вернемся к нашему «Сюжету впотьямах». Эффектное коллажирование в ткани стиха аллюзивных кодов приближает его к центону. Элементы центона встречаются в поэзии Иртеньева весьма часто (в том числе в виде инверсий), являясь его излюбленным приемом. Вот лишь три примера:

*Выхожу один я на дорогу  
В старомодном ветхом шушуне,  
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,  
Впрочем, речь пойдет не обо мне.  
На другом конце родного края,  
Где по сопкам прыгают сурки,  
В эту ночь решили самураи  
Перейти границу у реки.*

.....  
*Хорошо, что в юбочке из плюша,  
Всем известна зренья остротой,  
Вышла своевременно Катюша  
На высокий на берег крутой.  
И направив прямо в сумрак ночи  
Тысячу биноклей на оси,  
Рявкнула Катюша, что есть мочи:  
— Ну-ка брысь отседа, иваси!*

.....<sup>8</sup>

Здесь почти без трансформаций апропрированы строки хрестоматийного стихотворения Лермонтова (1841), популярнейшей по сей день советской песни «Катюша» (1938; слова Михаила Исаковского, музыка Матвея Блантера), а также «Гамлета» Бориса Пастернака (1946). Еще одно стихотворение Пастернака, «Зимняя ночь», как и «Гамлет», входившее в цикл *Стихотворения Юрия Живаго*, порождает зачин иртеньевского стихотворения «Кончался век, XX век...», написанного в том же году что и «Сюжет впотьямах»:

*Кончался век, XX век,  
Мело, мело во все пределы,  
Что характерно, падал снег,  
Причем, что интересно, белый.*

.....<sup>9</sup>

Подобных примеров можно привести множество, отметим лишь другой способ апроприации Иртеньевым классических претекстов — создание их пародийных вариаций. К таким относится стихотворение «Странный гость» (1979), созданное по мотивам знаменитого «Ворона» Эдгара По. Приведем в качестве иллюстрации две его финальные строфы:

<sup>8</sup> Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» (1996) — Иртеньев 1998: 180.

<sup>9</sup> Стихотворение «Кончался век, XX век...» (1989) — Иртеньев 1998: 186.

.....  
 Уловив мое смятенье,  
 он шагнул вперед из тени:  
 — Извините, вы Иртеньев?  
 У меня к вам разговор:  
 Мой кисет, увы, непрочен,  
 а табак дождем подмочен,  
 Что вы курите, короче?  
 Я ответил: — «Беломор».  
 — Боже мой, какой позор, —  
  
 Прошептал он с возмущеньем  
 и, обдав меня презреньем,  
 Устремился по ступеням  
 темной лестницы во двор.  
 Хлопнув дверью что есть мочи,  
 из подъезда вышел прочь он  
 И исчез. Но с этой ночи  
 не курю я «Беломор».  
 Никогда. О, nevermore!<sup>10</sup>

Исследователями уже предпринимались попытки классификации разнообразных приемов апроприаций Иртеньевым хрестоматийных литературных текстов и языковых клише (Каунова 2013: 116–119); (Попкова 2007).

### 3.

В стихотворении «Сюжет впотьмах» 17 раз (!) использовано многоочие — графическое обозначение интонационной паузы. Кроме этого, не менее пяти раз встречается несовпадение ритмических и смысловых пауз (так называемый *анжанбеман*). В результате текст периодически становится неустойчивым, что избавляет его от банальности/предсказуемости и заинтриговывает читателя. Повествование приобретает определенное эмоциональное напряжение; в нем усиливается разговорная интонация.

Автор раз за разом одергивает себя (точнее, читателя): «При чем тут пиво...», «Тут опять отход от темы...», «Опять знакомо все до стопа...», «Не проще ль написать об этом...», имитируя тщетные попытки вернуться в *колею, русло, курс* и — *тему* — слово, которое, кажется, можно рассматривать и как музыкальный термин, особенно учитывая упоминание в тексте музыкального произведения на стихи Гёте — песни Бетховена «Сурок» (1796)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Стихотворение «Странный гость» (1979) — Иртеньев 1998: 192.

<sup>11</sup> Отметим, кстати, что «сурок» (*marmotte*) у Гёте — это не столько зверек, сколько дорожная котомка. Иртеньев же, говоря, что сурок спит «без задних ног», не учел это значение. Примечательно, что Иртеньев вновь помянул бетховенского сурка в стихотворении «Елка в Кремле», которое первоначально вошло в одноименный сборник 1989 года: «Объявлен Новый год в Кремле/Декретом ВЧК./Играет Ленин на пиле/Бессмертного “Сурка”. <...> // Метет, метет по всей земле/Железная метла,/Играет Ленин на пиле,/Чудны его дела. <...> // На хорах певчие блюют,/И с криками “ура!”/Часы на Спасской башне бьют / Бухие любера» (Иртеньев 1998: 143–144).

Отметим выразительную тавтологию в строках 34–36:

Короче ночь... чем день зимой...  
 Зимой короче день, а летом  
 Короче ночь... Но, боже мой...

Ориентируясь на смысловые паузы, мы можем записать эти строки иначе, чтобы наглядно увидеть, как пагубно отражается на тексте исчезновение рифмы, метра и ритма:

Короче ночь, чем день зимой.  
 Зимой короче день, а летом короче ночь...

Ночь является лейтмотивом стихотворения, это самое частотное слово: оно не только используется пять раз (в строках 1, 15, 34, 36, 41), а также пятикратно анаграммируется (в строках 4, 12, 19, 21 и 32), но и имеет такие инварианты как «вечер», «темец», «тьма» и «темнота».

Начиная с 34-й строки мы переходим к развязке: повтор темы «ночи» и темы «колеи, куда-то сносит все с которой» завершается полуцензурным восклицанием «едрит твою!», с которого стихотворение и начиналось. *Едрит твою!* — просторечное восклицание, «вид брани, иногда шутливой, при выражении удовольствия, восторга, возмущения»<sup>12</sup>. Этот фразеологизм лишь один из целого ряда синонимичных эвфемизмов, среди которых наиболее частотен «едрит[ь] твою мать», где междометие ЕДРИТ способно выражать любую эмоцию (ср.: едрить тебя некому, едрит твою за ногу, едрит тебя в дышло, едрит тебя в Мадрид и др.).

Итак, перед нами кольцевая структура, первая и последняя строка стихотворения полностью совпадают. Мы сделали круг и вернулись к тому, с чего начали. Хожение по замкнутому кругу, блуждание в потемках, топтание на месте, тщета усилий — не есть ли это эзоповская проекция представителя поколения брежневского «застоя»? Подчеркнем, что финальное четверостишие воспроизводит и кольцевую схему рифмовки (АВВА) и одну из пар рифм начального четверостишия.

На уровне фонетики заметна концентрация звуков «О» сначала в самом центре стихотворения (строки 20–22), а затем в его финале (строки 33–36 и 39–40); при этом рекордное количество «О» содержится в 10-й строке:

	Строки	Текст	Кол-во «О»	Доля «О» в строке
Завершение первой части	10	Т <sup>О</sup> т, О <sup>т</sup> к <sup>О</sup> т О <sup>р</sup> О <sup>г</sup> О Бетх <sup>О</sup> вен	7	33%

<sup>12</sup> См.: (Федоров 2008). Словари допускают происхождение этого фразеологизма от устаревшего диалектизма «ядреть» — зреть, наливаясь соками, полнеть, набухать (Елистратов 2000).

	Строки	Текст	Кол-во «О»	Доля «О» в строке
Центр	20–22	РукОй усталОй Окунать ПерО в чернильницыНО лОНО?.. Опять знакОМО всё[О] дО стОна...	13	20%
Финал	33–36	И тОт пОтОм недОлгО жил. КОрОче нОчь... чем день зимОй.. ЗимОй кОрОче день, а летОм КОрОче нОчь... НО, бОже мОй	19	23%
	39–40	Куда-тО снОсит всё[О] с кОтОрОй РукОй увереннОй и скОрОй	10	23%

Стоит отметить также наличие двух пар однотипных тройчаток-зияний (*hiatus*'ов) и в центре стихотворения и в его финале:

«РукОй УсталОй Окунать...» (строка 20);  
«РукОй УвереннОй И скорой...» (строка 40).

Претекстом стихотворения «Сюжет впотьмах» можно признать детский шедевр Сергея Михалкова «Чистописание», впервые опубликованный в *Литературной газете* (1958. 7 октября) и впоследствии десятки раз печатавшийся в авторских и коллективных сборниках. Это стихотворение было знакомо едва ли не каждому советскому ребенку, оно иллюстрировалось многими художниками и записывалось на грампластинках (автор этой статьи выучил стихотворение Михалкова в шестилетнем возрасте именно с грампластинки). Герой стихотворения, малыш 6–7 лет, тоже топчется на месте (как и повзрослевший герой стихотворения Иртеньева), пытаясь написать без помарок фразу «Дает корова молоко». Текст Михалкова характеризуется столь же высокой концентрацией буквы «О» — 105 букв, или 14,6% от количества букв в стихотворении (если дифтонг ё=йо считать как «О»):

### ЧИСТОПИСАНИЕ

Писать красивО не легко:  
«Да-ё[О]т кО-рО-ва мО-лО-кО».  
За буквОй буква, к слОгу слОг.  
Ну хОть бы ктО-нибудь пОмОг!  
Сначала «да», пОтОм уж «ё[О]т».  
Уже написанО «даё[О]т»,  
Уже написанО «даё[О]т»,  
НО тут перО бумагу рвё[О]т.  
Опять испОрчена тетрадь —  
Страничку надО вырывать!  
Страничка вырвана, и вОт:  
«КО-рО-ва мО-лО-кО да-ё[О]т».  
«КО-рО-ва мО-лО-кО даё[О]т»,  
А нужнО всё[О] наОбОрот:  
«Даё[О]т кО-рО-ва мО-лО-кО»!

ВздОхнё[О]м сначала глубОкО,  
 ВздОхнё[О]м, стрОку перечеркнё[О]м  
 И делО занОво начнё[О]м.  
 «Да-ё[О]т кО-рО-ва мО-лО-кО».  
 ПерО цепляется за «кО»,  
 И клякса чё[О]рная, как жук,  
 С кОнца пера спОлзает вдруг.  
 ОднОй секунды не прОшлО,  
 Как скрылись «кО», и «мО», и «лО»...  
 Ещё[О] Одну страничку вОн!  
 А за ОкнОм сО всех стОрон:  
 И стук мяча, и лай щенка,  
 И звОн какОгО-тО звОнка, —  
 А я сижу, в тетрадь гляжу —  
 За буквОй букву вывОжу:  
 «Да-ё[О]т кО-рО-ва мО-лО-кО»...  
 Да! Стать учё[О]ным не легкО!

Другой претекст, впрочем, вряд ли реально востребованный Иртеневым, разительно близок к его стихотворению. Речь идет о миниатюре Даниила Хармса, построенной ровно на таких же запинках, сбоях речи, повторах, опровержениях самого себя и, что важно, на подрыве литературного канона:

### СОН ДВУХ ЧЕРНОМАЗЫХ ДАМ

Две дамы ~~снят~~, **а впрочем нет**,  
 не ~~снят~~ они, **а впрочем нет**,  
 конечно ~~снят~~ и видят сон,  
 как будто в дверь вошел Иван,  
 а за Иваном управдом,  
 держа в руках Толстого том  
 «Война и мир», вторая часть...  
**А впрочем нет**, совсем не то,  
вошел Толстой и снял пальто,  
 калоши снял и сапоги  
 и крикнул: Ванька, помоги!  
 Тогда Иван схватил топор  
 и трах Толстого по башке.  
 Толстой упал. Какой позор!  
 И вся литература русская в ночном горшке.

19 августа 1936

(Хармс 1997: 282–283)

Стихотворение создано в атмосфере грандиозной компании празднования 100-летия *со дня смерти* Пушкина, организованной в сталинском СССР в 1936/1937 годах. Хотя сам Пушкин никак не фигурирует в тексте, его субститутотом предстает другой классик-титан — Лев Толстой, четырехкратно упомянутый в пятнадцати строчках, наряду с Иваном/Ванькой

и безымянным управдомом (субститутотом власти). Навязчивые повторы и самоопровержения в маленьком шедевре Хармса («...спят, а впрочем нет, не спят они, а впрочем нет, конечно спят <...>. А впрочем нет, совсем не то <...>») приводят к нештучной развязке: скатологическо-сортирному падению в бездну — то есть отмене всей русской литературы...<sup>13</sup>

Подробному анализу и интерпретации стихотворения Хармса, в том числе его политическим проекциям, мы посвятили специальную статью, в соавторстве с Анной Сергеевой-Клятис (Сергеева-Клятис, Россомахин 2015: 723–735). Один из скрытых смыслов этого стихотворения — пародирование «Второй баллады» (1930) Бориса Пастернака.

Подведем итоги. Но сначала дадим слово самому Иртеньеву, приведем его поэтическую самоаттестацию 1995 года:

Стихи мои, простые с виду,  
Просты на первый только взгляд  
И не любому индивиду  
Они о многом говорят.  
Вот вы, к примеру бы, смогли бы  
В один-единственный присест  
Постичь их тайные изгибы  
И чудом дышащий подтекст?  
.....  
В них разом густо, разом пусто,  
А иногда вообще никак,  
Но всякий раз из них искусство  
Свой подает товарный знак...

(Иртеньев 1998: 76).

Стихотворение Игоря Иртеньева «Сюжет впотьмах» можно рассматривать не только как ироническую игру с читателем, не только как травестийную рефлексию «брежневского поколения» андеграунда, но и как превосходную имитацию так называемого «фонового сознания», ведь человеку свойственно проживать одновременно множество мыслей, львиная доля которых не фиксируется сознанием и не реализуется в действиях. И в этом смысле можно говорить о наличии в стихотворении своеобразной полифонии.

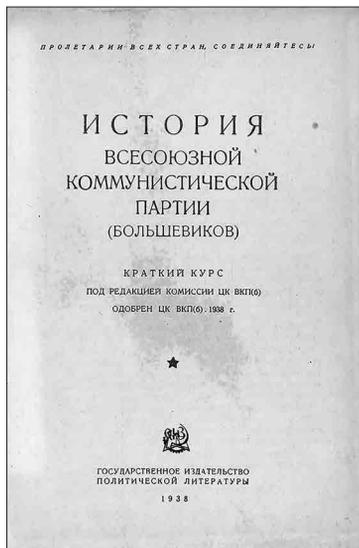
С другой стороны, стихотворение имитирует процесс своего создания, то есть сам процесс поэтического отбора вариантов в режиме реального

<sup>13</sup> Финальная строка Хармса отсылает к сюжету Гофмана «Klein Zaches, genannt Zinnober» (1819): всемогущий министр Цахес, пребывавший на вершине власти и перевозившийся придворными льстецами до небес (ничтожный Крошка-Цахес, в котором видят одаренного всеми талантами красавца) — позорно окончил свои дни *в ночном горшке* (Гофман 1978: 110). Таким образом, текст Хармса представляет собой проекцию на официально насаждаемые властью каноны — и подрывает их, в ернической манере заявляя об их неадекватности.

времени, демонстрируя читателю те якобы тупиковые ходы авторской мысли, которые как бы не укладываются в прокламируемую «тему / русло / курс / колею» (иными словами, стихотворение представляет собой автореференциальный текст, сосредоточенный на самом себе). Иртеньев заостряет ситуацию до предела: в своем стремлении адекватно передать все оттенки восхитившей лирического героя ночи, он (вместе с героем) приходит к отрицанию всякой рефлексии как уже неоригинальной, вторичной, избитой. И теперь уже мы, вслед за автором и героем стихотворения, вполне соглашаемся с тем, что необозримый контекст лаконичного (и по сути, дзэнского) эвфемизма «Едрит твою!» легко перекрывает любые слова, которые можно произнести по поводу русской ночи...

## Приложение

**«Верный курс» как речевой и визуальный мем  
периода 1960–1980-х годов**



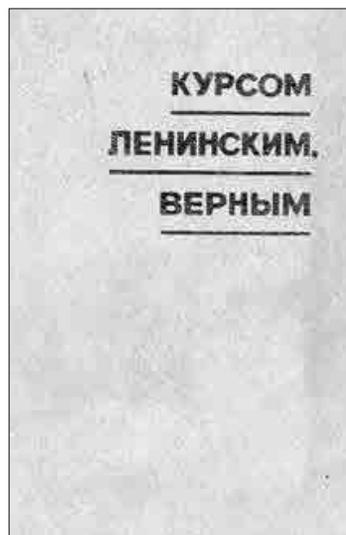
Титульный лист первого издания *Краткого курса ВКП(б)* (М., 1938).



Н. Долгоруков. «Верным курсом». Из альбома *За мир, за светлое будущее народов* (1962).



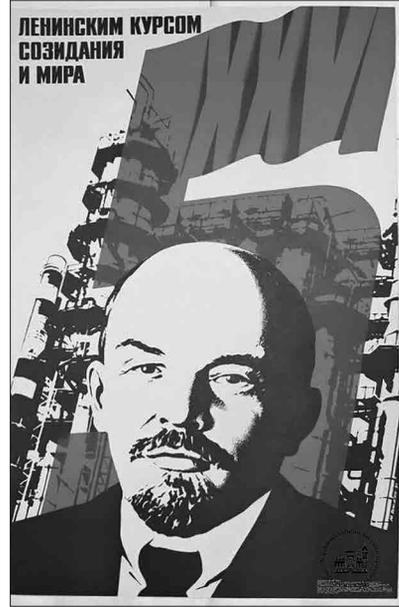
В. Брискин. «Верным курсом!»  
Плакат из цикла  
«Пролетариат в борьбе» (1972).



Обложка сборника *Курсом ленинским, верным: Говорят делегаты XXVI съезда КПСС* (Саранск, 1981).



Б. Березовский. «Ленинским курсом к победе коммунизма!» Плакат (1962).



М. Гетман. «Ленинским курсом созидания и мира». Плакат (1981).



Обложка книга А. А. Громыко  
*Ленинским курсом мира:  
Избранные речи и статьи* (М., 1984).



Набор диапозитивов  
«Ленинским курсом мира  
и мирного сосуществования» (1987).

## ЛИТЕРАТУРА

- Гофман Э. Т. А. *Маленький Цахес по прозвищу Циннобер*. Перевод С. Апта. Москва: Детская литература, 1978.
- Елистратов Владимир. *Словарь русского арго: Материалы 1980–1990 гг.: Около 9000 слов, 3000 идиоматических выражений*. Москва: Русские словари, 2000.
- Иртеньев Игорь. *Попытка к тексту: Стихи*. Москва: Московский рабочий, 1989.
- Иртеньев Игорь. *Ряд допущений: Стихотворения*. Москва: Независимая газета, 1998. (2-е изд.: 2000).
- История Всесоюзной Коммунистической Партии (большевиков): Краткий курс*. Москва: ОГИЗ, 1938.
- Каунова Екатерина. «Текстовая аппликация как фигура интертекста (на материале поэтических произведений И. Иртеньева)». *Известия Волгоградского государственного педагогического университета* 9/84 (2013): 116–119.
- Попкова Наталья. *Доминанты идиостиля поэта-ирониста (на материале текстов Игоря Иртеньева)*: Диссертация ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007.
- Сергеева-Клятис Анна, Россомехин Андрей. «Кто оказался в “ночном горшке”? Д. Хармс и Б. Пастернак — к вопросу о литературной пародии». *Russian Literature. Special issue «B. L. Pasternak»* 78/3–4 (2015): 723–735.
- Федоров Александр. *Фразеологический словарь русского литературного языка*. 3-е изд., испр. Москва: АСТ — Астрель, 2008.
- Хармс Даниил. *Полное собрание сочинений*. В 4 т. Т. 1. Составитель и автор примечаний В. Н. Сажин. Санкт-Петербург: Академический проект, 1997.
- Цветева Марина. *В лучах рабочей лампы: Собрание поэтических переводов*. Составитель Е. Б. Коркина. Москва: Бослен, 2019.

## LITERATURE

- Elistratov Vladimir. *Slovar' russkogo argo: Materialy 1980–1990 gg.: Okolo 9000 slov, 3000 idiomaticheskikh vyrazhenij*. Moskva: Russkie slovani, 2000.
- Fedorov Aleksandr. *Frazeologicheskij slovar' russkogo literaturnogo yazyka*. 3-e izd., ispr. Moskva: AST — Astrel', 2008.
- Hoffmann E. T. A. *Klein Zaches, genannt Zinnober*. [Malen'kii Tsakhes po prozvizhchu Tsinnober]. Perevod S. Apta. Moskva: Detskaya literatura, 1978.
- Irten'ev Igor'. *Popytka k tekstu: Stikhi*. Moskva: Moskovskij rabochij, 1989.
- Irten'ev Igor'. *Ryad dopushchenii: Stikhotvoreniya*. Moskva: Nezavisimaya gazeta, 1998. (2-e izd.: 2000).
- Istoriya Vsesoyuznoi Kommunisticheskoi Partii (bol'shevikov): Kratkii kurs*. Moskva: OGIZ, 1938.
- Kaunova Ekaterina. «Tekstovaya aplikatsiya kak figura interteksta (na materiale poeticheskikh proizvedenii Igor'a Irten'eva)». *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 9/84 (2013): 116–119.
- Kharms Daniil. *Polnoe sobranie sochinenii*: V 4 t. Sostavitel' i avtor primechanii V. N. Sazhin. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 1997. T. 1.
- Popkova Natal'ya. *Dominanty idiositilya poeta-ironista (na materiale tekstov Igorya Irten'eva)*: Dissertatsiya ... kand. filol. nauk. Ekaterinburg, 2007.
- Sergeeva-Klyatis Anna, Rossomakhin Andrey. «Kto okazalsya v „nochnom gorshke“? D. Kharms i B. Pasternak — k voprosu o literaturnoi parodii». *Russian Literature. Special issue «B. L. Pasternak»* 78/3–4 (2015): 723–735.
- Tsvetaeva Marina. *V luchakh rabochei lampy: Sbranie poeticheskikh perevodov*. Sostavitel' E. B. Korkina. Moskva: Boslen, 2019.

Андреј Росомахин

КАКО ЈЕ НАПРАВЉЕН „СИЖЕ У ТАМИ“  
(ПОВОДОМ ПРОБЛЕМА ОДРИЦАЊА РУСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ)

Резиме

Рад је посвећен анализи песме Игора Иртењева „Сиже у тами“ (1989): она представља аутореференцијални текст који имитира процес свог настанка. Али истовремено, песма која садржи трагове свакодневног говора и ефектно колажирање алузија на антологијска дела књижевних класика, подрива читав патос литерарности и заправо га поништава. Лексичка понављања и кружна композиција оштроумно приказују кретање у затвореном кругу, стајање у месту, лутање у тами — што се може пројектовати на социокултурну ситуацију позног совјетског доба и „брежњевску генерацију“ андерграунда. Као директни формални еквиваленти Иртењевљевог малог ремек-дела истичу се песме Сергеја Михалкова (1958) и Данила Хармса (1936).

*Кључне речи:* Игор Иртењев, интертекст, пародија, инверзије цитата, Данил Хармс.

---

**ОБЭРИУ**

---



## A NOTE FROM THE EDITOR

АНГЕЛ ЛѢТѢл

\* БУДЕт ПоЭт

*А. Кручёных*

И на плечо ея прилѣт

Летать усталый мотылѣк

*В. Хлебников*

ЧИТАтель

НЕ ЛОВИ воРОН

Мірскóнца

В нынешней филологической науке нельзя не отметить совершенно замечательный *dénoûement*, который происходит в обэриутских штудиях. Можно сказать, что продолжавшаяся долгие годы «борьба за первенство» в изучении литературного корпуса отдельных участников Объединения реального искусства, наконец-то подошла к концу. Завершились также спровоцированные ею конфликты и откровенные конфузы, причиной которых неизменно становилась эта многолетняя невнятица. Наконец, в соответствии с максимой Романа Яacobсона о том, что любые «теоретизирования поэтов обнаруживают логическую несостоятельность, ибо являются собой незаконное перенесение» из поэзии в философию, а это означает откровенную «подмену логического хода словесной плетёнкою», исчерпали себя нависавшие все эти годы над *обэриутами* эстетические домыслы и псевдо-философические построения.

Вспомним и другое замечание Яacobсона, заложившего в «Подступах к Хлебникову» основы прочтения сложной, *неконвенциональной* поэзии: «Инкриминировать поэту идеи, чувствования так же абсурдно, как поведение средневековой публики, избивавшей актера, игравшего Иуду, так же нелепо, как обвинять Пушкина в убийстве Ленского. <...> Притом надо заметить, что мы по преимуществу оперируем в художественном произведении не с мыслью, а с языковыми фактами». Так, после откровенных натяжек, нелепых интерпретаций, умышленных апорий и прочих «контроверз»

изучение Объединения реального искусства и творческих биографий его участников возвращается к историко-литературному императиву, наиболее соответствующему этому неординарному культурному явлению.

В соответствии с постулатом, что ОБЭРИУ никогда не существовало в имманентном пространстве и не может быть истолковано без учета внешних исторических обстоятельств и литературных виражей времени, которому принадлежат его участники, ракурс *новых* обэриутских штудий обращен к ленинградской культуре начала 1920 — конца 1930-х годов, развивавшейся на фоне угасания дореволюционных художественных течений, в первую очередь, советского авангарда. От внимательных читателей и коллег не укроются также и совершенно кардинальные перемены, вызванные таким вниманием к историко-культурному контексту.

Изучение ОБЭРИУ больше не ограничивается одними лишь именами Даниила Хармса и Александра Введенского. Теперь сфера исследовательских интересов и представленных здесь работ включает наравне с ними других участников «Объединения реального искусства» — Игоря Бахтерева и Николая Заболоцкого, — а также тех, кто был втянут в эту творческую орбиту, от Александра Туфанова до Казимира Малевича до Константина Шимкевича. «Наше объединение свободное и добровольное, — утверждал Заболоцкий, оно соединяет мастеров, а не подмастерьев, — художников, а не маляров. Каждый знает самого себя и каждый знает — чем он связан с остальными».

Другая особенность *нового* этапа обэриутских штудий заключается в преодолении того неминуемого гандикапа, который Гленн Гульд определял как *Insularity of Russian culture*. В представленных здесь работах сделаны важные попытки вырваться из знакомого дискурса культурных границ с тем, чтобы представить явление ОБЭРИУ в контексте не столько советского, сколько европейского авангарда, подхватывая усилия таких первопроходцев этой темы, как Владимир Эрль и Сергей Сигей.

Наконец, этот журнальный блок имеет и юбилейный повод — 25 октября 1927 года в ленинградском Доме печати состоялось «Первое утверждающее выступление Объединения работников реального искусства» и, как отметил Андрей Крусанов, в классическом составе: «Хармс, Введенский, Заболоцкий, Бахтерев, Вагинов». А зимой 1928-го, после знаменитого вечера «Три левых часа», ОБЭРИУ всю набирало обороты на ленинградской художественной сцене. Как составитель и редактор этого блока я поздравляю всех поклонников Объединения с этой датой, а всех участников — с его выходом.

Моя искренняя признательность Корнелии Ичин за великодушное приглашение в *Зборник Матице српске за славистику* и доброжелательное к нам отношение.

Александр Кобринский  
ИРЛИ РАН (Санкт-Петербург)  
0-01-0@list.ru

Игорь Лошилов  
Институт филологии СО РАН (Новосибирск)  
loshch@yandex.ru

Alexander Kobrinsky  
Institute of Russian Literature (Saint Petersburg)  
0-01-0@list.ru

Igor Loshchilov  
Institute of Philology of Siberian Branch  
of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)  
loshch@yandex.ru

## СТУДЕНЧЕСКОЕ ДЕЛО НИКОЛАЯ ЗАБОЛОЦКОГО NIKOLAI ZABOLOTSKY'S STUDENT FILE

Здесь публикуются материалы студенческого дела Николая Заболоцкого за время его учебы в Ленинградском Педагогическом институте имени А. И. Герцена (1921–1925). Воссозданы обстоятельства, предшествующие поступлению поэта в институт, и подробно прокомментированы документы, связанные с годами его ученичества в Уржумском реальном училище (1913–1920). Авторы также обращают внимание на следы его историко-филологической подготовки, заметные в отдельных стихотворениях, которые были написаны до прославившей имя Заболоцкого книги *Столбцы* (1929).

*Ключевые слова:* Николай Заболоцкий, ОБЭРИУ, Педагогический институт им. А. И. Герцена, история образования, Василий Десницкий.

We publish the documents from Nikolai Zabolotsky's file when was a student at the Leningrad Pedagogical Institute (1921–1925). The authors reconstruct circumstances preceding his admission, as well as describe in detail his years at the Urzhum Real School (1913–1920). They also highlight traces of his philological training that are noticeable in several poems, which he composed his famous book *Stolbtsy* (1929).

*Keywords:* Nikolai Zabolotsky, OBERIU, Leningrad Pedagogical Institute “A. I. Herzen”, history of education, Vasilii Desnitsky.

В 1921 году будущий поэт Николай Заболоцкий<sup>1</sup> подает заявление в Педагогический институт имени А. И. Герцена (ныне — РГПУ им. А. И. Гер-

---

<sup>1</sup> В 1925 году *Николай Заболоцкий* меняет написание и ударение в фамилии своих предков и становится *Заболоцким*. Мы придерживаемся написания его фамилии «Заболоцкий», оставляя в документах оригинальное написание.

цена). Реальной датой основания этой учебной институции следует считать 1903 год, когда на базе коммерческих педагогических курсов Воспитательного дома был учрежден Женский педагогический институт. Он выпускал учительниц для гимназий. Институт пришел на смену существовавшим ранее педагогическим курсам (им покровительствовал вел. кн. Константин Константинович). В 1912 году он получил имя Императорского и был официально приравнен к разряду высших учебных заведений. Институт выпускал учительниц, преподававших различные дисциплины. С этого года учебные программы института были доведены по объему до университетских, а профессора и преподаватели получили такие же права, как и в университетах.

После революции по постановлению от 5 октября 1918 года был создан новый тип высшего учебного заведения — педагогический институт. Это привело к немедленному «размножению» учреждений, которое произошло осенью того же года. Женский педагогический институт был переименован в Петроградский Первый Государственный педагогический институт, он находился на Малой Посадской ул., д. 26. Петроградский учительский институт (наследник Санкт-Петербургского учительского института имени Александра II, существовавшего с 1872 года) был превращен во Второй Петроградский высший педагогический институт, располагавшийся в доме 84б по проспекту Карла Маркса (б. Сампсониевскому). Тогда же на основе педагогических курсов при Фребелевском обществе, был организован Педагогический институт дошкольного образования (ПИДО). Наконец, 17 ноября 1918 года был открыт Третий Петроградский педагогический институт, ставший в 1920 году «имени А. И. Герцена». Он располагался в доме 66 на улице Красных Зорь (б. Каменноостровском проспекте).

Как видно из личного дела Заболоцкого, 26 мая 1921 года он послал заказным письмом из Уржума заявление в Петроградский губернский отдел народного образования о приеме его в Третий Петроградский пединститут «по художественно-литературному циклу». По прибытии он приложил к заявлению очень существенный и необходимый для него документ о том, что Вятский ГубОНО командирует его в Педагогический институт «для продолжения образования».

За время учебы Заболоцкого в институте (1921–1925) в ленинградской системе высшего педагогического образования произошли значительные изменения, которые были связаны с укрупнением институтов. Центром этого укрупнения как раз и стал Герценовский пединститут. Объединение завершилось в январе 1925 года, а в феврале объединенный институт носит уже название Ленинградский педагогический институт им. А. И. Герцена, которое продержалось до 1991 года (см.: *Профессора...* 2002: 6).

Все эти преобразования, между тем, не могли увеличить и так не столь значительное количество преподавателей высшей школы, которое оставалось в послереволюционном Петрограде. В результате, большинство профессоров преподавало сразу в нескольких вузах. Получить приличное

гуманитарное образование можно было, прежде всего, в университете, а также на Высших государственных курсах искусствоведения при Государственном Институте истории искусств (б. Зубовском). Поэтому Заболоцкому повезло учиться у таких людей, как А. А. Гвоздев, который, по сути, создал отечественное театроведение, Г. А. Альмедингена, переводчика, лично знавшего Блока и Гумилева, яркого российского представителя финской школы фольклористики Н. П. Андреева, известного археолога Б. В. Фармаковского, прославившегося своими раскопками Ольвии, и др. Особые отношения долгие годы связывали Заболоцкого с литературоведом В. А. Десницким — и немудрено: тот помог ему не оказаться «вычищенным» из института по причине недостаточно пролетарского происхождения<sup>2</sup>.



*Николай Заблотский. Петроград, 1921. Архив семьи Заболоцких. На обороте: От сына Коли — студента Петроградского института имени Герцена.*

Имеются также сведения о том, что впоследствии Десницкий уже после ареста Заболоцкого пытался заступиться за своего бывшего студента перед Сталиным (Заболоцкий 2018: 262, 344).

Приехав в Петроград, Заболоцкий превратился, как он сам писал М. И. Касьянову, в «профессионального грузчика»: приходилось тяжким трудом зарабатывать на жизнь. «...физическая работа — писал он другу 11 ноября 1921 года, — всё время заняла до сих пор — сюда еще присоединяется хроническое безденежье и полуголодное существование. 3 месяца убиты на будущее. Работал в порту по выгрузке кораблей <...> весь обносился и исхудал, так что меня в институте многие почти не узнают. Пока с продовольственной стороны мы — я, Аркадий и К. Резвых (Борис не вынес

<sup>2</sup> «А в институтские годы сколько раз Вы охраняли меня, когда как сын агронома я подлежал чистке и отчислению!» — пишет Заболоцкий Десницкому в 1947 году (Заболоцкий 1995: 519). Постановлением СНК СССР «К проверке ВУЗов» от 16 мая 1924 года была назначена масштабная чистка вузов от «непролетарского студенчества», специальной директивой ЦК РКП (б) планировалось отчислить не менее 30 тысяч человек. Сын поэта уточнял: «...судьба Заболоцкого еще не раз подвергалась испытанию во время так называемых “чисток” института, когда проверяли социальный состав студентов и исключали представителей имущих классов. По существующим тогда порядкам, сын агронома тоже считался чужим, и только заступничество декана факультета В. А. Десницкого позволило Заболоцкому удержаться в институте и получить высшее образование» (Заболоцкий 2018: 59). Видимо, речь идет именно об этой чистке 1924 года, от которой у Заболоцкого в матрикуле осталась запись от 12 июня 1924 года: «Комиссией проверен и оставлен».



*Н. Заболотский (стоит слева) среди товарищей по Педагогическому институту им А. И. Герцена. Справа сидит Катя Ефимова, адресат несохранившихся стихотворений. Петроград, 1921. Архив семьи Заболоцких.*

и укатил в Уржум) различаем 3 периода в своей жизни: I картофельный, II мучной и сейчас III — жировой. Отделяется один от другого — расстрой-ствами желудков. Сейчас живу более или менее сносно, но холодильник меша-ет заниматься. <...> Живу в обществе Аркадия и Кольки Резвых. Матема-тика и желудок. Одиночество. В Институте много славных ребят, но толку мало. Бабья нет, да и не надо. Скучаю по тебе» (Заболоцкий 1984: 300).

Заболоцкий участвовал в литературном объединении института «Ма-стерская слова» и вошел в редакционную коллегию машинописного жур-нала *Мысль* (Музей РГПУ. КП-1. Документальный фонд 8), единственный выпуск которого относится к марту 1922 года: «Редактором стал препо-даватель института Л. Спокойный, секретарем — Д. Осипов, членами редколлегии: Н. Браун, Н. Заболотский, А. Кораблева и преподаватель В. Моляков. <...> Необходимые средства получили в основном из сбора за платную лекцию профессора Рожкова и от правления института» (Заболоцкий 2018: 63–65). В журнале была напечатана статья Заболоцкого «О сущ-ности символизма», три стихотворения и отчет о театральном вечере в раз-деле «Хроника» (см.: Заболотский 2016: 504–505).

К годам студенчества относится знакомство поэта с его будущей же-ной, Екатериной Васильевной Клыковой (впоследствии — Заболоцкой): «В 1923 году от плохого питания у Заболоцкого обострилась цинга — он ле-жал в больнице и потом какое-то время из-за болей в ноге ходил, хромя. Семнадцатилетняя Катя Клыкова, поступившая в том году на первый курс Герценовского института, запомнила, как ей впервые показали ее будуще-

го мужа — серьезного молодого человека, опиравшегося на палку и что-то оживленно обсуждавшего с товарищами: — Посмотри, вон тот, с палочкой, Николай Заболоцкий, поэт» (Заболоцкий 2018: 67).

Однако несмотря на постоянную жизнь впроголодь, в одном из следующих писем он перечисляет купленные на последние деньги книги по стиховедению и практике версификации (Заболоцкий 1984: 303). Постепенно ему удается наладить регулярное посещение лекций (из-за необходимости искать заработка это долго не получалось). Сын поэта писал:

Характерными чертами студенческой жизни 1920-х годов были самостоятельность, возможность и способность отстаивать на дискуссиях и семинарах свою точку зрения, широта интересов. Не было еще возникшей позднее самоизоляции специалистов. Гуманитарии заинтересованно общались с биологами, физиками, математиками. В конце 1921 года все они с одинаковым интересом слушали организованные здесь в пользу голодающих платные лекции крупных ученых: литературоведа В. А. Десницкого — о зарубежной литературе; историка Н. А. Рожкова — о теории познания; ботаника, будущего президента Академии наук В. Л. Комарова — о естествознании и этике. <...>

Наиболее активные студенты Педагогического института и Петроградского университета ходили слушать лекции в существовавший тогда Институт истории искусств, где преподавали В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Л. В. Щерба, Б. М. Эйхенбаум и другие видные ученые. Трудно себе представить, чтобы Заболоцкий, увлекавшийся в студенческие годы филологией, тоже, хотя бы выборочно, не посещал эти лекции. (Заболоцкий 2018: 61–62).

В 1948 году Заболоцкий писал в автобиографии: «Педагогом я быть не собирался и хотел лишь получить литературное образование, необходимое для писательской работы. Жил в студенческом общежитии. Много писал, подражая то Маяковскому, то Блоку, то Есенину. Собственного голоса не находил. Считался способным студентом и одно время даже думал посвятить себя всецело науке. Но привязанность к поэзии оказалась сильнее, и мечты о научной работе были оставлены» (Заболоцкий 1983: 491).

Образование, полученное Заболоцким, — прежде всего, в области русской и европейской литературы, ярко отразилось в его раннем творчестве. Такие стихотворения, как «Сердце-пустырь», «Просвистел сизый ибис с папируса...», «Небесная Севилья» «Дуэль», «Поприщин», «Disciplina clericalis», «Дума», «Закон простоты» «Приглашение муз», «Исход» и «Баллада Жуковского» насыщены литературными и культурными аллюзиями, превратившим стихи в поэтические «ребусы». Однако прославившие Заболоцкого *Столбцы* (1929) не таковы. Несмотря на отсылки к литературе прошлого, стихотворения этой книги могут быть прочитаны исключительно в контексте реалий быта Ленинграда 1920-х годов: автор их, подобно Ги де Мопассану в понимании Исаака Бабеля, «может быть, ничего не знает, а может быть — знает всё». Тем важнее воссоздание истоков его поэтической лаборатории — той ее стадии, которая отражает круг интересов и читательские горизонты студента-словесника Заболоцкого.

### СТУДЕНЧЕСКОЕ ДЕЛО<sup>3</sup>

#### Обложка:

<Наклейка со штампом; номер вписан синими чернилами>  
 Арх. № 123  
 Ленинградский Педагогический институт им. А. И. Герцена

Дело №  
 Заболотский Николай Алексеевич  
 На [6] 13 листах и матрикул  
 Началось 4 июня 1921 г.  
 Кончилось 8 мая 1923 г.

#### Л. 1

В Совет Педагогического Института Имени Герцена  
 гр<ажданина> г<орода> Уржума Вятской губ<ернии>  
 Заболотского Николая Алексеевича (р. 1903)

#### Заявление

Прошу принять меня в число слушателей I курса Гуманитарного Ф-та по художественно-литературному циклу.

Имею образование за полный курс средней школы, кот<орую> окончил в г. Уржуме.

Один год был непостоянным вольнослушателем Ист<орико>-Фил<ологического> Ф<акультета> I Московского Госуд<арственного> У<ниверситета>.

В настоящее время состою лектором истории русской литературы при Местной Школе Взрослых.

По получении сего прошу сообщить:

1. Будет ли удовлетворено настоящее заявление?
2. Условия приема (Если необходимо испытание и я к нему буду допущен, прошу выслать документ, на право моего проезда в Петроград)
3. Начало занятий
4. Условия материальной обеспеченности учащихся и
5. Отношение их к военной повинности.

Прим<ечание>. При сем прилагаю рекомендацию У.О.Н.О. и С.Р.П. включающую в себя удостоверение об окончании школы Пст<упени> и службе в О.Н.О.

Остальные документы представлю лично.

Мой адрес: г. Уржум Вятской губернии  
 Советская Ферма Н. А. Заболотскому

Гр. г. Уржума Н. Заболотский  
 26 мая 1921 года

<sup>3</sup> Все палеографические замечания даются в угловых скобках меньшим кеглем.

<В левом верхнем углу штамп: Третий Педагогический институт. Вход. № 175. «4» июня 1921 г. Номер и дата вписаны чернилами. Справа помета: № 40>.

**Л. 106.**

Заказное

Петроград

Петроградский Губернский Отдел  
Народного Образ<ования> Губпрофобр  
Совет Педаг<огического> Института им. Герцена  
от Н. А. Заболотского  
г. Уржум, Вятской губ.  
Советская ферма

<Самодельный конверт из листа тетради «в линейку». Красным карандашом: К приему. Простым карандашом: Гуман<итарный> фак<ультет>. Заболотский. Почтовая помета: Уржум 262. Пять почтовых марок; на штемпелях: Уржум Вятск. 27.5.1921.; Петроград. Экспедиция. 5.1921.30>.

**Л. 2, 2об.**

студента II курса Гуманит. Ф-та  
Николая Алексеевича Заболотского

Заявление.

Довожу до сведения, что моя метрическая выпись, а также подлинник удостоверения об окончании Уржумской Школы II ст<упени> им. Ленина утеряны мной в 1921 году.

Вместо последнего представляю:

I. Копию Удост. об окончании Уржумск. Школы II ст. им. Ленина, заверенную Уржумским Уездн. О.Н.О.

Кроме того представляю следующие документы (в копиях)

I. Личная карточка № 694, выданная Учетн<ым> Отд<елом> Петр<оградского> р<айона>

II. Удостоверение об окончании Всевобуча за № 65/п, выданная 3 Райспортцентром

III. Труд<овая> Книжка за № 29/42955, выданная Гражд<анским> Отд<елом> Петрогр<адского> района.

Удостоверения и документы о командировке меня Вятским Губ<ернским> О.Н.О. в Пед. Ин-т для продолжения образования переданы мною в б<ывшую> Мандатную Комиссию И-та. тов. Димант В. З. в 1921 г.

Студ. II к. Гум. Ф-та

Н. Заболотский

8/V 1923.

<Карандашом сверху помета: «III к. Гуман<итарный>»>

**Л. 3, 3об.**

Время выдачи 30 Авг. 1921 г.

№ книжки 29/42955

На подлинном печать Гражд. Отд. Петр. района и подпись <нрзб>

.....

XII. Записи о местах работы

Госуд. Пед. И-т им. Герцена, Ул. Кр. Зорь, д. 66.

Студент 24/VIII. 1921. На подлинном печать института и подпись <нрзб>

.....

XV. Контр. марка по страх<овым> взносам или отметка Под'Отд<ела>

Распред<еления> Раб<очей> Силы

Ст<атья> 8. Безраб<отный> 1844 28/XII.22 <перечеркнуто>

Направл. Исп. 68560 28/XII

.....

XIX. Место для регистрации

Явка в 28 Уч<етное> бюро 31 Авг. 21 г. Ул. Кр. Зорь, д. 66. Подпись

.....

Петрогр. Губ. Отд. Труда 30 Авг. 1921 г.

Петроград № 235003. Зарегистр<ирован> по всеобщ<ей> труд<овой> повин<ности>. Завед<ывающий> Петр<оградского> Губ<ернского> Отд<ела> Тр<уда> <Подпись>

Председ<атель> Особой Ком<иссии> <Подпись>

На подлинном печать Петр. Губ. Отд. Труда

.....

Принят на учет П.Г.О.Н.О. № 15943 30/XII 1922.

Завед. Отд. Личн<ого> Сост<ава> <Подпись>

Чл<енская> Кн<ижка> Ц. Р. № 7049

С подлинным верно

Секретарь М. Иванов <Подпись>

11/V 23

*Копия*

Трудовая Книжка

- |                                       |  |
|---------------------------------------|--|
| 1. Фамилия                            | Заболотский                            |
| 2. Имя                                | Николай                                |
| 3. Отчество                           | Алексеевич                             |
| 4. Место рождения                     | Вятской Губ. Уржумского у. Город Уржум |
| Время рождения                        | 1903 г. 24 Апр. с/с <старый стиль>     |
| Место постоянного жительства          | Петроград                              |
| III. Грамотен ли                      | да                                     |
| IV. Отметка о браке                   | холост                                 |
| VI. Отношение к воинск<ой> повинности | — студент                              |

Когда и кем принят на учет — 29/VIII 21 г.  
 Учетн. Отд. Петр. района  
 № Учетн. карточки 694  
 VII. Кем выдана книжка — Гражд. Отд. Петрогр. р.  
 На основ<ании> каких документов — Учетн. Личной Карточки за № 694.  
 Место выдачи Петроград  
 <пометы: «Заб.», «№ 29/43955»>

## Л. 4

*Копия*

Удостоверение № 65/п

Дано гражд<анину> Заболотскому Ник<олаю> родившемуся в 1903 г.  
 в том, что он прошел курс Всеобуча в 1923 году.

Что подписями и приложением печати удостоверяется.

15 февраля 1923 г. Петроград

Нач. всеобуча 3 <подпись нрзб>

Военком <подпись нрзб>

На подлинном печать 3 Рай-Спорт. Центра

С подлинным верно

Секретарь М. Иванов <подпись>

11/V 23 <печать>

## Л. 5

*Копия*

<В левом верхнем углу:>

Р.С.Ф.С.Р.

Н.К.П. Трудовая Школа 2й ст. им. Ленина

3 Июля 1920 г.

№ 650

Удостоверение

Выдано сие гр. Заболотскому Николаю в том, что он в 1919—<19>20  
 учебном году окончил курс Трудовой Школы II ст. им. Ленина в г. Уржуме,  
 Вятской губ.

Председатель Совета М. Богатырев

На подлинном устан<овлена> печать Школы.

На подлиннике никаких подчисток замечено не было.  
 С подлинным верно  
 Секретарь Уржум. Отд. Нар. Обр. <Подпись: ВН...>  
 9/VIII 1921 г. <Печать>

**Л. 6, 60б.**

*Копия*  
 Форма № 2  
 Год рождения 1903  
 Категория № 46

Личная карточка № 694

1. Фамилия Заболотский
2. Имя и отчество: Николай Алексеевич
3. Время рождения 1903 г. 24/IV
4. Время зачисления в военнообязанные или отметка об исключении из военнообязанных — “ —
5. Предоставленная отсрочка — “ —
6. Время приема на военную службу — “ —
7. В какую часть и к какому сроку должен явиться — “ —
8. № категории и военная специальность 46
9. Воинское звание — “ —
10. В каких кампаниях участвовал — “ —
11. Был ли ранен, контужен — “ —
12. Образование общее среднее
13. Воинское образование — “ —
14. Принадлежность к партии нет
15. Пользовался ли чужим трудом до 1918 г. —
16. Пользуется ли чужим трудом с 1/I 1918 г. —
17. Занимался ли торговлей —
18. Занимался ли торговлей с 1/I 1918 г. —
19. На основании ответов на п.п. 15, 16, 17, 18 подлежит ли зачислению в Кр. Армию или же в тыл<овое> ополч<ение> —
20. Проходил ли курс всеобщ. воен. обуч. нет
21. Профессия к моменту сост<авления> уч<етной> карт<очки> — студент. См. прилож.
22. Губернии Вятской
23. Уезда Уржумского
24. Волости или города Уржума
25. Села или деревни —
26. Холост или женат
27. Состав семьи и число неспособных к труду чл<енов> семьи 1.

28. Когда уволен со службы —  
 29. Почему уволен со службы и подлежит ли зачислению в военн<ую службу?>?  
 30. Если не годен для военной службы, то годен ли для Всевобуча  
 31. В какое учреждение и к какому сроку должен явиться для учета

Подпись влад<ельца> карточки Н. Заболоцкий  
 Подпись долж<ностного> лица, выдавшего карточку (подпись)  
 На подлинном печать Учетн<ого> отдела Петроградского района

## Л. 7

32. В какую резервную часть зачислен —  
 33.  
 34.  
 35. Принят на учет когда 29/VIII 21 г.  
 где Учетн. Отд. Петрогр. р.

Подпись (подпись)

На подлинном печать Учетн. Отд. Петр. р.

36. Снят с учета когда — по какой причине —

Подпись

37. Призван по мобилизации

Время явки

Признан ли годным

Предоставлена ли отсрочка

Когда и в какую часть назначен

Подпись

С подлинным верно

Секретарь М. Иванов <Подпись>

11/V 23

## Л. 7об.

Пр<имечание>. Всевобуч мной пройден после составления Уч. Карточки. Соотв. удостоверение при сем прилагаю.

Н. Заболоцкий

С подлинным верно

Секретарь М. Иванов <Подпись; печать>

<В левом верхнем углу штамп: В настоящем деле пронумерованных и прошнурованных 7 семь листов. Зав. студ. канцеляр. Анна Алексеевна Иванова. «16» Июня 193\_\_ г. Количество листов цифрой и прописью и дата (без уточнения года) вписаны чернилами.>

## Л. 8

В Правление Педагогического Института имени А. И. Герцена  
окончившего Отделение Языка и Литературы  
Заболотского Николая Алексеевича

## Заявление

Прошу Правление выдать мне свидетельство об окончании Института.  
Зачетные требования выполнены в 1925 году. Матрикул прилагается.

Н. Заболотский.

20.IV. 26 года

<В левом верхнем углу наискосок: «Черновик написан. М. Иванов <Подпись>»>.

## Л. 9

## Отрывной купон

Сумма перевода: 7 руб. 50 коп.

Наименование и адрес отправителя: Комиссии по оказанию пом<ощи>  
студенчеству при Учпрофбюро г. Уржум Вятск. губернии

<Бланк заполнен синим карандашом. На штемпеле: Уржум. 18.2.25.>

Письменное сообщение на оборотѣ этого купона.

Л. 9 (об.)

Для письменного сообщения.

Присылается пособие за январь месяц в сумме 7 р. 50 к.

Пред<седатель> Комиссии Виноградов <Подпись>

18/II — 25 г.

<На штемпеле: Ленинград. 24.2.25>

## Л. 10

## Справка

Студент Н. А. Заболотский, прожив<ающий> по ул. Кр. Зорь в д. 73/75  
действительно [имеет] дает мне частный урок, за который получает в  
месяц восемь (8) р.

Резвых <Подпись>

Собственноручную подпись гр. Резвых свидетельствую.

Управдома № 73/75 по ул. Кр. Зорь <Подпись>

24/IV 25 г.

<Печать «Жилищное товарищество Петроградский р. (?) Управдом д. № 73/75  
по улице Красных Зорь»>

**Л. 11, 11об.**

## Декларация

1. Наименование ВУЗа, фак., отд., курс. Ленинградский Госуд. Педагогический Институт им. Герцена, Общественно-Эконом. ф-та, Общественно-литературное отделение, IV-ый курс.

2. Фам., имя, отч. Заболотский Николай Алексеевич

3. Когда поступил в ВУЗ и по какой командировке

Поступил в ВУЗ в 1921 году по командировке Вятского Губпрофобра

4. Место и адрес службы с-та, или лица, на иждивении кот. студент находится.

Службы не имею. С января этого года получаю пособие от Комиссии по оказанию помощи студенчеству в г. Уржум, Вятск. г. и имею частный урок.

5. Размер месячн. заработка. За урок получаю 8 р. в месяц + пособие в размере 7 р. 50 к. — всего 15 р. 50 к., на которые и существую.

6. Размер обложения с. х. налогом — нет

7. Размер обложения подоходно-поимущественным налогом — нет

8. Размер платы за обучение в прошл. году

Не платил — состоял госстипендиатом.

9. Какие документы прилагаются.

1) Выписка о материальном положении и службе родителей (отец пенсионер и герой труда). Отн. Урж. Отд. Всеработземлеса от 14.XI.23 г. за № 304

2) Справка об уроке, заверенная управдомом д. 73/75 по ул. Кр. Зорь

3) Отрезной купон на полученное мною январское пособие от Комиссии г. Уржума на 7 р. 50 коп.

Документы о командировке Вятск. Губпрофобра сданы мною в 1921 г. бывшей тогда Мандатной Комиссии Пед. И-та тов. Димант.

10. Точный адрес. Ул. Кр. Зорь, д. 73/75, комн. 5 (Мансарда)

27.II.25

Н. Заболотский

Постановление Местной Комиссии

**Л. 12, 12об.**

Выписка из отношения Уржумского Отделения Всероссийского Профессионального союза Земли и Леса от 14 ноября 1923 года, за № 304

«Отец указанного студента (Н. А. Заболотского) Алексей Агафонович Заболотский, член Союза работников Земли и Леса, — бывший агроном, теперь пенсионер, имеющий от роду 60 лет. Тридцатипятилетняя деятельность тов. Заболотского в области развития сельского хозяйства Уржумскими Профорганизациями была отмечена в праздник 1го мая текущего года как героя труда.

Семья Заболотского состоит из 8 человек, из кот<орых> 5 учащихся детей и дочь пятилетнего возраста. Заболотский является чистым пролетарием, не имея ни земли, ни дома, ни скота и никакого имущества. Все это большое семейство живет исключительно на скудный заработок жены пенсионера Заболотского, являющейся членом Всемедикосантруд, состоящей на работе в качестве руководительницы в Доме Ребенка и на небольшую пенсию самого Заболотского».

Отсекретарь (подпись)  
Делопроизвод<итель> (подпись)

С подлинным верно:  
Секретарь М. Иванов <Подпись>  
27/II 25 г.

<Печать ЛГПИ им. А. И. Герцена; далее везде в комментариях — ЛГПИ>.

### Л. 13, 13об.

<На бланке>.

Зачетная Ведомость  
студента Ленинградского Государственного Педагогического Института  
имени А. И. Герцена

*Заболотский Николай Алексеевич*  
Факультет Гум<анитарный>  
Отд. Яз<ыка> и Лит<ературы>  
Год поступления 1921  
Год рождения и место 1903 24/IV Казань  
Образование Шк. II ст. Уржум Вятск. г.  
Командировка Вятск. Губпрофобр  
Соц. положение мещ<анин> (агроном)  
Отн. к воин. повинности  
Место прежн. службы и стаж нет  
Стипендия да  
Сост. ли членом Союза и какого Рабпрос, бесп<артийный>  
Адрес: Общ<ежитие> 66. К. 5

Регистрация

	І к.	ІІ к.	ІІІ к.	ІV к.
І трим.	рег.	рег.	рег.	
ІІ трим.	рег.	рег.	рег.	
ІІІ трим.	рег.	рег.		

## Отпуска

с \_\_\_\_\_ по \_\_\_\_\_ явился

&lt;Поверх графы «Отпуска» синим карандашом, наискосок: Оконч&lt;ил&gt;&gt;

## Зачеты

Предмет	Число	Преподаватель
<i>Гистология. Пр&lt;актические&gt; з&lt;анятия&gt;</i>	5/V 22	Табунищикова
<i>Семин&lt;ар&gt;по рус&lt;ской&gt; поэт&lt;ике&gt; XVIII в.</i>	9/V —	Келтуяла
<i>Рус&lt;ская&gt; лит&lt;ература&gt; XVIII и XIX в.</i>	13/V —	
<i>Введ&lt;ение&gt; в язык&lt;ознание&gt;. Семинар.</i>	20/V —	Бубрих
<i>Психология</i>	21/X	Иоф
<i>Всеоб&lt;щая&gt; ист&lt;ория&gt;</i>	—	Кудряцев
<i>Ист&lt;ория&gt; рус&lt;ской&gt; культ&lt;уры&gt;. I к&lt;урс&gt;</i>	26/IV 23	Пресняков
<i>Полит&lt;ическая&gt; эконом&lt;ия&gt;. I к&lt;урс&gt;</i>	15/V	Буковецкий
<i>Нем&lt;ецкий&gt; яз&lt;ык&gt;</i>	21/V–23	Гельд
<i>Ист&lt;ория&gt; рус&lt;ского&gt; яз. &lt;ыка&gt; за III к&lt;урс&gt;. Семинар.</i>	5/V 24	Бубрих
<i>Семинар за II к&lt;урс&gt;</i>	20/X 22	
<i>Биол&lt;огические&gt; осн&lt;овы&gt; восп&lt;итания&gt;</i>	29/V	Оршанский
<i>Анат&lt;омия&gt; и физ&lt;иология&gt; I з&lt;ачет&gt;</i>	10/III	Петров
<i>Рус&lt;ская&gt; нар&lt;одная&gt; лит&lt;ература&gt; сем&lt;инар&gt;</i>	22/XI	Андреев
<i>Истор&lt;ический&gt;. матер&lt;иализм&gt;</i>	8/VI 23	Фингерт
<i>Ист&lt;ория&gt; р&lt;усской&gt; культ&lt;уры&gt; II к&lt;урс&gt;</i>	21/VI	Пресняков
<i>Ист&lt;ория&gt; р&lt;усской&gt; нар&lt;одной&gt; лит&lt;ературы&gt;</i>	11/VII 23	Андреев
<i>Семин&lt;ар&gt; р&lt;усская&gt; лит&lt;ература&gt; за II к&lt;урс&gt;.</i>	—	Андреев
<i>Всеоб&lt;щая&gt; лит&lt;ература&gt;</i>	20/XII	Гвоздев
<i>Ист&lt;ория&gt; р&lt;усского&gt; яз&lt;ыка&gt;. Семинарий III</i>	5/V	Бубрих
<i>Мет&lt;одика&gt; лит&lt;ературы&gt; III</i>	15/V	Десницкий
<i>Вс&lt;еобщая&gt; лит&lt;ература&gt; спец. в&lt;опрос&gt;</i>	15/V	Гвоздев
<i>Шк&lt;ольная&gt; прак&lt;тика&gt; III</i>	16/V	Альмединген
<i>Р&lt;усская&gt; лит&lt;ература&gt; XIX семин&lt;арий&gt;</i>	—	Андреев
<i>Педагогика Семинарий</i>	22/V	Иоф
<i>Вс&lt;еая&gt; лит&lt;ература&gt; сем&lt;инар&gt;</i>	22/V	Гвоздев
<i>Ист&lt;ория&gt; рев&lt;олюционных&gt; движ&lt;ений&gt;</i>	19/IV	Десницкий
<i>Госуд&lt;арственный&gt; стр&lt;ой&gt; СССР</i>	11/VI	} Драницына
<i>Капит&lt;ализм&gt; и пр&lt;олетарская&gt; рев&lt;олюция&gt;</i>		

Логика	31/X	Иоф
Ист<ория> иск<усства,> сем<инарий>	8/V	Фармаковский
Педаг<огическая> графика	9/V <sup>4</sup>	Бейер
Мет<одика>р<усской> лит. <IV к<урс> семин<ар>	11/V	Десницкий
Ист<ория> р<усской> лит<ературы> XX в. се- мин<ар>	15/V	Иофе
Ист<ория> р<усского> лит <ературного> яз<ыка> семина<ар>	15/V	Истрина
Ист<ория>з<ападно>е<вропейской> лит<ературы> XIX	22/V	Гвоздев
Теория литературы (поэтика) (семинарий)	22/V	Андреев
История русской лит-ры XIX в<ека>	10/VI	Адрианов
Эконом<ическая> география	29/VIII	Буковецкий
Школьн<ая> гигиена	23/XII	Оршанский
Методика родного языка	23/XII	Козелюкина
Сем<инар> по мет<одике> родн<ого> яз<ыка> (грамматика)	28/XII	Козелюкина
Школьная практика		
Урок по грамматике Урок по развитию речи	28/XII	О.И. Козелюкина
Урок по ист<ории> л-ры Урок по теории л-ры	24/IV	Г.А. Альмединген

<Карандашом вписано>:

2. Эконом<география>
- [2. Ист<ория> русск<ого> лит<ературного> языка]
3. Методика языка.
4. Шк<ольная> гигиена

[В настоящем деле пронумерованных и прошнурованных *один (1)* листов.

Зав. студ. канцеляр. Анна Александровна Иванова <Штамп>  
16 июля 1934 г.]

В настоящем деле пронумерованных и прошнурованных *тринадцать* листов (13) и *матр.*

Зав. студ. канцеляр. Ковнатор <Подпись>  
21 I 1936 г.

Студент Н. Заболоцкий <Подпись>

<sup>4</sup> Видимо, ошибка: в матрикуле стоит 19/V.

## Л. 15

[Третий] Петроградский  
Педагогический институт

№ 1051

Фамилия: Заболотский

Имя: Николай

Отчество: Алексеевич

№ 92

Время поступления:

Год: 1921

Месяц: 24 &lt;sic! — А. К., И. Л.&gt;

Число: &lt;подпись неразборчива&gt;

За ректора: <подпись неразборчива>. Печать «Гос. Педагог. Институт  
им. А. И. Герцена»<Поперек — запись карандашом>: «Все требования выполнены.  
<В. Десницкий: подпись>. 20.IV.26»

## Л. 15об. — 16

.... семестр 1921–22 учебного года  
Цикл языка и литературы

№ <sup>5</sup>	Название курса.	Профессор.	Число часов	
	Практические занятия по гистологии	А. Табунщикова		Исполнены. 5.V.1922. <Подпись: А. Табунщикова>
	Реф<ерат> Ломоносов и русская поэтика XVIII века			Зачт<ено>. 9.V–22 <Подпись: В. Келтуяла>
	История рус<ской> литер<атуры> XVIII и нач<ала> XIX века	Келтуяла		Зачт<ено>. 13.V–22 <Подпись: В. Келтуяла>
	[Анатомия и физиология жив<отных>. 1-й зачет]	[С.А. Петров]		[Зачт<ено>. 10.III–22]
	Введение в язык<озна<ние>			2) реферат 20.V–22 <Подпись: Д. Бубрих>
	Психология	В. Иоф		Зачт<ено>. 21.X.22 <Подпись: В. Иоф>

<sup>5</sup> Нумерация в этой графе здесь и далее выполнена типографским способом, однако записи с ней не совпадают, вследствие чего мы ее не приводим.

	Всеобщая история	А. Кудрявцев		Зачт<ено>. <Подпись: А. Кудрявцев>. 15.XII
	Русская история (за I курс)			Зачт<ено>. 26.IV.23 <Подпись: А. Пресняков>
	Политическая эконо- мия за I курс			Зачт<ено>. 15/V/1923 <Подпись: А. Буковецкий>
	Нем<ецкий> яз<ык>	Г. Гельд		Зачт<ено>. 21/V/23 <Подпись: Г. Гельд>

Декан

**Л. 16об. — 17**

... семестр 1922–23 учебного года  
Цикл языка и литературы

№	Название курса.	Профессор.	Число часов	
	Ист<ория> русск<ого> языка	Д. Бубрих		Реферат 20/X.22. <Подпись: Д. Бубрих>
	Биол<огические> основы воспитания	Оршанский	29/X	Верно: В. Димант <подпись>
	I зач<ет> Анатомия <> и физ<иология>	Петров	10/III	” В. Димант <подпись>
	Практические занятия по народной словесности		22/ XI–22	Зачтено. <Подпись: Н. Андреев>
	Исторический материа- лизм	Фингерт		Зачтено. 8.VI.23 <Подпись: Б. Фингерт>
	Русская история (за II-й курсе)	Пресняков		Зачтено. 21.VI/23 <Подпись: А. Пресняков>
	История русской литера- туры (народная словес- ность)			Зачтено. 11/VI.23 г. <Подпись: Н. Андреев>

Переводится на III курс. Председат. переводн. комиссии: <Подпись неразб.>

Декан

**Л. 17об. — 18**

семестр 1923–24 учебного года  
Цикл языка и литературы

№	Название курса.	Профессор.	Число часов	
	Семинарий по ист<ории> русс<кой> лит<ературы> (II курсе)			Зачтено. <Подпись: Н. Андреев>

	Вс<еобщая> литерат<ура>	А. Гвоздев		Зачтено. Спецкурс. 20.XII.23. <Подпись: А. Гвоздев>
	Ист<ория> русск<ого> яз<ыка> (за III курс)			Зачтено (теория и реферат). 5/V.24. <Подпись: Д. Бу- брих>
	Методика литер<уры> (III курс)	<Подпись: В. Десниц- кий>	2	Зачтено. 15.V.24 <Подпись: В. Десницкий>
	Вс<еобщая> литерат<ура>	А. Гвоздев		Зачтен<о>. Спецвопрос. 15.IV.24. <Подпись: А. Гвоздев>
	Школьная практика III к.	<Подпись:> Г. А. Альме- динген		Зачтено. 1924.V.16.
	Семинарий по ист<ории> русс<кой> литер<атуры> XIX в.	(III курс)		Зачтено. <Подпись: Н. Андреев>
	Педагогика. Прак<тиче- ские> зан<ятия>.	Курс.		Зачтено. 19 <sup>го</sup> .V.24 г. <Подпись: Иоф>

Декан

Л. 18об. — 19

семестр 1923–24 учебного года  
Цикл языка и литературы

№	Название курса.	Профессор.	Число часов	
	Семинарий. Вс<еобщая> литер<атура>	<Подпись: А. Гвоздев>		Зачтено. 22.V.24.

<Гербовая печать ЛГПИ> Комиссией проверен и оставлен.  
Председатель п<р>овер<очной> Комиссии <подпись неразб.>  
12/VI.24 г.

	История революци- онного движения	В.А. Десницкий		Зачтено. 19.VI.24 <Подпись: В. Десниц- кий>
	Капитализм и проле- тарская революция	Драницын		Зачтено. 11.VI.24 <Подпись: С. Драни- цын>

Декан

## Л. 19об. — 20

семестр 1923–24 учебного года  
Цикл языка и литературы

№	Название курса.	Профессор.	Число часов	
	Конституция С.С.С.Р.	Драницын		Зачтено. 11.VI.24 <Подпись: С. Драницын>
	Логика			Зачтено. 31.X.24 <Подпись: В. Иоф>
	Методика родного языка (III курс)	Н. М. Соколов		23/XII.1925. <подпись:> Асс. О. Козелюкина.
	Экономическая география	А. И. Буковецкий		Зачтено. <Подпись: <А. Буковецкий> 29.VIII.1925
	Школьная гигиена			Зачтено. <Подпись: Л. Оршанский> 23.XII-25

Декан

## Л. 20об. — 21

семестр 1924–25 учебного года  
Цикл литературно-общественный  
IV к<урс>

№	Название курса.	Профессор.	Число часов	
	История искусства	Б. Фармаковский		Семинарий. Зачтено. 8 V 1925 <Подпись: Б. Фармаковский>
	Педагогическая графика	<подпись:> В. Бейер		Зачтено. 19/V.25 г.
	Методика русской литературы (IV к<урс>)	В. А. Десницкий		Семинарий, зачтено. 11.V.25 г. <Подпись: В. Десницкий>
	История русской л-ры XX века	И. И. Иоффе		Семинарий зачтен. 15.V.25. <Подпись: Иофе <sup>6</sup> >
	История рус<ского> литературного языка	Е. С. Истрина		Семинарий зачтен. 15.V.25. <Подпись: Е. Истрина>
	Теория литературы (Поэтика)	Н. П. Андреев		(Семинарий). Зачтено. 22/V.25 г. <Подпись: Н. Андреев>

Декан

<sup>6</sup> В отличие от официальных документов, И. И. Иоффе писал свою фамилию с одной буквой «ф».

## Л. 21об. — 22

семестр 1924–25 учебного года  
Цикл общественно-литературный

№	Название курса.	Профессор.	Число часов	
	История западноевропейской литературы XIX века	А. А. Гвоздев		Зачтено. 22.V.25. <Подпись: А. Гвоздев>
	История русской литературы XIX века	С. А. Адрианов		Зачтено. <Подпись: С. Адрианов> 10/VI.25.
	Семинарий по мет<одике> (Грамматика)	Мет<одика> Р<усского> Я<зыка>	За IV к<урс>	Зачтено 28.XII.25. <Подпись: О. Козелюкина>
	Школьная практика “ “ “	1) (Урок по грамматике) 2) — развитие речи 3) История литературы 4). Теория литературы		} Зачтено. 28.XII.25. <Подпись: О. Козелюкина> } Зачтено. 14.IV.25. <Подпись: Г. А. Альмединген>

Декан

Источник: Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. 4331, оп. 1, ед. хр. 723; Ф. 562, оп. 1, ед. хр. 233.

## КОММЕНТАРИИ

*Имею образование за полный курс средней школы, кот<орую> окончил в г. Уржуме.* — Начальную школу Заболоцкий прошел в селе Сернур, где в то время жил и работал его отец (1910–1913); в 1913 г. он поступил, а в 1920 г. закончил Уржумское реальное училище (УРУ), которое с 1918 г. стало называться Единой трудовой школой II ст. им. Ленина (ныне Гимназия г. Уржума, ул. Гоголя, д. 57). См. об этом в автобиографическом очерке «Ранние годы» (Заболоцкий 1983: 494–510) и в воспоминаниях его друга М. Касьянова (Воспоминания 1984: 31–35; Лоцилов 2012: 617–640; 654–655); см. также: (Заболоцкий 2018: 13–49).

*Один год был непостоянным вольнослушателем Ист<орико>-Фил<ологического> Ф-та I Московского Госуд. У-та.* — В августе 1920 г. Заболоцкий, вместе с уржумскими друзьями М. Касьяновым и А. Жмакиным, приехал в Москву и поступил на историко-филологический и медицинский (ради продовольственного пайка) факультеты I-го Московского университета. На медицинском учился из-за продовольственного пайка. Посещал поэтическое кафе «Домино». См. воспоминания Касьянова (Воспоми-



*Словесники Ленинградского Педагогического Института им. Герцена выпуска 1925 г. Архив семьи Заболоцких. На обороте, рукой Заболоцкого: Словесники Ленинградского Педагогического Института им. Герцена выпуска 1925 г.*

*Запись на обороте:*

*1-й ряд (верх): 1. Богусевич В. 2. Покровская В. Ф. 3. Новицкая-Чечулина В. А. 4. Котикова Шура 5. Сорокина Маруся. 6. Лебедев В. Н. 7. Степанова Лида. 8. Казарина Маруся. 9. Бармотова Варя. 10. Исаева Нюра. 11. Смирнова Настя. 12. Сокова Вера 13. Арсеньева. 14. Сысоева О. 15. Былинская Шура. 16. Полетаева Има 17. Сысоева З. 18. Владиславлев Жорж. 19. Кошелев Вл. Дм. 20. Ярлыкова Нита. 21. Дегожская Аня. 22. Сункина Женя.*

*2-й ряд: 1. Панкратова М. Конст. 2. Сокольский Петька. 3. Козырева Юлия. 4. Кравцова Зина. 5. Заболоцкий Н. А. 6. Онуфриев В. Г. 7. Бонина Надя. 8. Олейник Маруся. 9. Прокуракова Тоня 10. Калиникова Над. Ал. 11. Шапкина Вера. 12. Панина Женя. 13. Грачева Надя. 14. Токарева Лида. 15. Жукова Нина. 16. Дукита-Дукинская 17. Иванова М. М. (сл.) 18. Козелюкина О. И. (уч.) 19. Спицына О. А. (ас.) 20. Разуваев Костя.*

*3-й ряд: 1. Адрианова, проф. 2. Гренкова Н. П., ас. 3. Риде Н. Н., ас. 4. Андреев Н. П., преп. 5. Соколов Н. М., проф. 6. Десницкий В. А., проф. 7. Адрианов С. А., проф. 8. Буковецкий А. И., проф. 9. Альмединген Г. А., ас. 10. Фармаковский Б. В., проф. 11. Истрина Е. С., пр. 12. Султан-Шах Е. С. 13. Оршанский, проф. 14. Трубицын В. В., ас.*

*4-й ряд (низ): 1. Бычкова Ника. 2. Филиппова. 3. Дранишниковая М. 4. Одинцова Нина. 5. Ефимова Галя. 6. Беляк Кл. 7. Жукова Лид. Ал. 8. Кокорина Мар. 9. Кирюшкина О. 10. Додина. 11. Ильина Нюра. 12. Ковшикова Лид. Ал. 13. Попова Катя. 14. Беляева Зина. 15. Егушкова Надя. 16. Комиссарова М.*

*Май 1925 г. г. Ленинград.*

нения 1984: 35–42; Лоцилов 2012: 640–656). В феврале или в марте из-за голода вернулся к родителям в Уржум.

*В настоящее время состою лектором истории русской литературы при Местной Школе Взрослых.* — Других сведений об этой службе Заболоцкого нет. Сын поэта писал о его жизни в Уржуме до отъезда в Петроград: «Весной всей семьей вскопали землю на дедовской “ободворце” и грядки у дома. <...> Николай неохотно помогал в домашних делах и большую часть дня отсиживался на своем чердаке — читал, занимался, писал стихи» (Заболоцкий 1983: 56).

*У.О.Н.О. и С.Р.П.* — Уездный Отдел Народного Образования и Союз Работников просвещения.

*Мой адрес: г. Уржум Вятской губернии / Советская Ферма Н.А. Заболоцкому* — Адрес семьи Заболотских. «Осенью 1917 года, накануне октябрьских событий, вся семья Заболотских переехала из Сернура в Уржум. <...> Вскоре Алексея Агафоновича назначили заведующим уржумской фермой, на которую перегнали отобранный у окрестных помещиков породистый скот. <...> В 1919 году, когда создалась угроза прорыва армии Колчака к Уржуму, А. А. Заболоцкий эвакуировал племенной скот в отдаленные деревни, заразился там тифом и долгое время не мог оправиться» (Заболоцкий 1983: 40).

*Довожу до сведения, что моя метрическая выписка, а также подлинник удостов<ерения> об окончании Уржумской Школы II ст<упени> им. Ленина утеряны мной в 1921 году.* Оригинал метрического свидетельства сохранился в архиве семьи Заболоцких.

#### Свидетельство

По Указу ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА, из Казанской Духовной Консистории дано сие, на основании 874 статьи законов о состояниях, Свод. Зак. Т. IX, изд. 1899 года, в том, что по метрикам *Варваринской* церкви города Казани за тысяча девятьсот третий (1903) год под № 28 значится: *Вятской губернии города Уржума мещанин Алексей Агафонович Заболотский* и его законная жена Лидия Андреевна, оба православного вероисповедания, сын их Николай рожден Апреля двадцать четвертого, крещен двадцать пятого. Причитающийся гербовый сбор уплачен, Марта II дня 1913 года. Г. Казань

Член Консистории *протоиерей Василий Кошурников* <Подпись>

Секретарь <Подпись>

Архивариус <Подпись>

<Круглая гербовая печать Казанской Духовной Консистории>

Документ неоднократно воспроизводился фототипическим способом; см., например: (Заболоцкий 2018).



*Н. Заболоцкий в первые месяцы военной службы среди товарищей по Педагогическому институту им. А. И. Герцена. Справа вверху — К. Н. Боголюбов, внизу — Катя Ефимова. Архив семьи Заболоцких. Ленинград, 19 января 1927 г.*

**Всевобуч** — Всеобщее военное обучение; система военной подготовки граждан СССР.

**Председатель Совета М. Богатырев** — Михаил Федорович Богатырев (1864– ?), преподаватель математики; был директором Уржумского реального училища. Упоминается в очерке Заболоцкого «Ранние годы»: «Швейцар Василий, раздевая его внизу, величал его: “Ваше превосходительство”. Директор был представителем, красив в своей живописной седине, к тому же он считался незаурядным математиком и великолепным шахматистом. Но он стоял так высоко над нами и так мало общался с младшими классами, что мы долгое время не имели о нем определенного мнения» (Заболоцкий 1983: 503). См. о нем и о других уржумских учителях Заболоцкого: (Решетников 1987: 28–38; Дьяконов 2003; Касьянов 2011: 125–156; Лощилов 2012: 611–669; Бушков, 2013); см. также статью Е. Никулиной и Э. Мутыгуллиной «Уржумское реальное училище (Кадровый состав)» (Первые..., 2013: 38–50).

**Категория № 46** — Категория № 46 относилась к разряду «нестроевых — по прочей военной службе» (Временное руководство для учета военнообязанных. Москва, 1918: 21).

*Прошу Правление выдать мне свидетельство об окончании Института.* — Свидетельство было выдано лишь 31 октября 1927 г. «В сви-

детельстве, полученном Николаем Алексеевичем Заболотским, сказано, что он окончил полный курс отделения языка и литературы общественно-экономического факультета Ленинградского государственного педагогического института (ЛГПИ) им. А. И. Герцена в декабре 1925 года. Однако на самом деле к этому времени у него еще оставалась задолженность по педагогической практике в школе, с которой он разделался только весной 1926 года. Поэтому свидетельство об окончании института он получил на руки позднее — в октябре 1927-го, после окончания армейской службы» (Заболоцкий 2018: 67). Свидетельство сохранилось в архиве семьи Заболоцких. Возможно, к этой задолженности имеют отношения записи песен беспризорников, сделанные Заболоцким и сохранившиеся в архивном фонде фольклориста Н. Е. Ончукова (см.: Лошилов 2016).

Ленинградский Государственный Педагогический Институт имени А. И. Герцена

#### СВИДЕТЕЛЬСТВО № 289

«31» октября 1927 г.

№ 2850

г. Ленинград

#### СВИДЕТЕЛЬСТВО

Выдано настоящее свидетельство гражданину *Николаю Алексеевичу Заболотскому, родившемуся в 1903 г. 24 апреля в г. Казани* в том, что он, поступив в 1921 году в Ленинградский Государственный Педагогический Институт имени А. И. Герцена, окончил в нем курс в *декабре 1925 года по ОБЩЕСТВЕННО-ЭКОНОМИЧЕСКОМУ ФАКУЛЬТЕТУ, Отделение Языка и Литературы.*

За время пребывания в Институте им прослушаны нижеследующие теоретические курсы и выполнены практические занятия по следующим дисциплинам:

А. Теоретические курсы:

1. Политическая Экономия
2. Исторический материализм
3. История революционного движения
4. Капитализм и Пролетарская Революция
5. Конституция СССР
6. Экономическая география
7. История народной словесности
8. История русской литературы XVIII, XIX и XX вв.
9. История Западноевропейской Литературы XIX в.
10. Всеобщая литература
11. Всеобщая история

12. Русская история
13. История искусств
14. Введение в языкознание
15. История русского языка
16. История русского литературного языка
17. Анатомия и Физиология
18. Логика
19. Педагогика
20. Психология
21. Школьная гигиена
22. Биологические основы воспитания
23. Методика литературы
24. Методика родного языка
25. Теория литературы
26. Немецкий язык
27. Педагогическая графика

Б. Практические занятия:

1. Гистология
2. История народной словесности
3. Русская литература XVIII, XIX и XX вв.
4. История русской литературы
5. История всеобщей литературы
6. Языкознание
7. История русского литературного языка
8. История русского языка
9. Методика русской литературы
10. Методика родного языка
11. Семинарий по теории литературы
12. Педагогическая практика по преподаванию РУССКОГО ЯЗЫКА и ЛИТЕРАТУРЫ на I и II ступенях Единой Трудовой Школы.

На основании этого ПРАВЛЕНИЕ Ленинградского Государственного Педагогического Института имени А. И. ГЕРЦЕНА ПОСТАНОВИЛО выдать гражданину Николаю Алексеевичу ЗАБОЛОТСКОМУ настоящее свидетельство.

Ректор Института, Профессор <Подпись><sup>7</sup>  
 Проректор по учебной части <Подпись><sup>8</sup>

<sup>7</sup> В октябре 1927 г. ректором ЛГПИ был Б. А. Фингерт (см. ниже), он преподавал у Заболоцкого исторический материализм. В свидетельстве за Фингерта расписался А. Ф. Корнев (1891–1951), революционер, который в то время был проректором по хозяйственной части и членом его Правления.

<sup>8</sup> Проректором по учебной части в 1925–1928 гг. был Г. И. Левин (1883–1941), медик и педагог. За него в свидетельстве расписалась О. Е. Сыркина (1899–?), в 1927 г. — ученый секретарь Правления.

Секретарь Правления <Подпись>  
 Заведывающий канцелярией по студенческим делам <подпись><sup>9</sup>  
 <Круглая гербовая печать ЛГПИ>

*Резвых* — Николай Петрович Резвых (1903 — ?), товарищ Заболоцкого по Уржумскому реальному училищу. Возможно, оказал влияние на его решение поехать для продолжения учения в Петроград, а не повторно в Москву (Заболоцкий 2018: 57).

*Ул. Красных Зорь* — так с 1918 по 1934 год называлась большая часть нынешнего Каменноостровского проспекта (от Троицкой площади до Малой Невки). «Иногородних студентов поселяли в общежитиях или пустующих квартирах, часто по принципу землячества, — вот и оказались Заболоцкий, Резвых, Польшнер из Педагогического института и Жмакин из Технологического в одной комнате студенческого общежития на Каменноостровском проспекте, часть которого в те годы называлась улицей Красных Зорь (дом 73/75, мансарда, комната 5)» (Заболоцкий 2018: 59).

*(отец пенсионер и герой труда)* — Отец поэта, Алексей Агафонович Заболотский (1864–1929), агроном. В 1924 г. А. А. Заболотский принимал участие в организации музея краеведения в Уржуме. См. о нем статью В. Измествева «Отец поэта; Алексей Агафонович Заболотский у истоков музея краеведения в Уржуме» (Первые..., 2013: 25–29).

*Семья Заболотского состоит из 8 человек, из кот<орых> 5 учащихся детей и дочь пятилетнего возраста.* Семья А. А. Заболотского состояла из его матери, Анны Ивановны, жены Лидии Андреевны (урожд. Дьяконовой; 1879–1926), педагога, и детей: Николая (1903–1958), Веры (1905 — не ранее 1988), Марии (1907 — не ранее 1984), Алексея (1909–1995), Натальи (1914 — после 1988) и Елены (1918 — нач. 1940-х гг.). Второй брат поэта, Александр, умер в младенчестве (1910–1912).

*Табунщикова* — Александра Васильевна Табунщикова (1884–1934), зоолог, физиолог, педагог. Выпускница Высших женских (Бестужевских) курсов (1904), который окончила по химическому разряду физико-математического отделения. С 1907 года работала там же на кафедре зоологии. Была начальницей частной женской гимназии в Гатчине («Гимназия А. В. Табунщиковой»). В ЛГПИ преподавала биологические дисциплины.

*Келтуяла* — Василий Афанасьевич Келтуяла (1867–1942), литературовед, специалист по русской литературе. В 1891 г. окончил Санкт-Петербургский историко-филологический институт. В 1919–1923 гг. работает

<sup>9</sup> За заведующую канцелярией по студенческим делам Н. Ельцову расписался сотрудник канцелярии М. Иванов.

во Втором петроградском педагогическом институте и тогда же в Третьем педагогическом институте в должности профессора кафедры русской словесности. В 1923–1930 гг. профессор Ленинградского государственного университета (ЛГУ) в должности заведующего кафедрой фольклора и русской литературы до XIX века.

*Бубрих* — Дмитрий Владимирович Бубрих (1890–1949) — лингвист, крупный специалист в области угро-финской филологии. В 1913 г. окончил славяно-русское отделение историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета с дипломом 1 степени. В 1919–1923 гг. работал во Втором петроградском педагогическом институте в должности профессора кафедры русского языка. В ЛГПИ работал в должности преподавателя славистических дисциплин (1920), профессора кафедры русского языка (1921–1937), профессора кафедры национальных меньшинств (1920–1935).

*Иоф* — Владимир Семенович Иоф (1889–1928) — специалист в области психологии, философии, логики и истории педагогики. В 1916 г. окончил историко-филологический факультет Петроградского университета (в 1914-м принимал участие в семинаре Э. Гуссерля по логике и феноменологии в Геттингенском университете). В 1918–1927 гг. работал в должности профессора кафедры педагогики ЛГПИ. В 1927-м эмигрировал в Германию.

*Кудрявцев* — Александр Евгеньевич Кудрявцев (1880–1941) — историк. Один из создателей ЛГПИ. В 1907 г. с отличием окончил историко-филологический факультет Юрьевского (Тартуского) университета. В 1907–1908 гг. преподавал в различных учебных заведениях Юрьева, подвергаясь при этом репрессиям за революционную деятельность. В 1912 г. переехал в Петербург, где сотрудничал с журналом *Летопись* и газетой *Новая жизнь*. В ноябре 1918 г. становится профессором всеобщей истории в Третьем Педагогическом институте, а также первым деканом его исторического факультета и ученым секретарем института.

*Пресняков* — Александр Евгеньевич Пресняков (1870–1929), историк, член-корреспондент РАН (1920). В 1893 г. окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета. Был учеником С. Ф. Платонова, по рекомендации которого был оставлен при университете. В 1909 г. защитил магистерскую диссертацию, в 1918-м — докторскую. Научные интересы — Древняя Русь, образование великорусского государства (XIII–XV века). Одновременно с научной работой активно занимался преподавательской деятельностью. Преподавал в частных гимназиях Таганцевой и Стоюниной, в Николаевском сиротском институте, на Педагогических курсах Марииных женских гимназий. Был одним из органи-

затов Женского педагогического института. С 1918 г. профессор по кафедре русской истории Петроградского университета. В 1922 г. становится директором Исторического научно-исследовательского института при университете. В ЛГПИ занимал должность профессора с момента его создания (1918–1929).

*Буковецкий* — Антоний Иосифович Буковецкий (1881–1972), экономист, педагог, специалист в области экономической географии. В 1911–1914 гг. был консультантом по финансовым вопросам фракции большевиков в Государственной думе. В 1917 г. сотрудничал с меньшевиками, работал в экономическом отделе Исполкома Петросовета рабочих и солдатских депутатов. Входил в состав Экономического совета при Временном правительстве России. В 1920–1931 гг. был профессором кафедры экономической географии ЛГПИ.

*Гельд* — Герман Готфридович Гельд (1875–1939), учился в Петришуле, в 1897 г. окончил классическое отделение Императорского историко-филологического института, получив специальность преподавателя латинского и греческого языков. Преподавал классические языки в Ревельской Александровской гимназии, затем — в Рижской городской гимназии. Сотрудничал с журналом античников *Гермес*. В 1918 г. начал преподавать немецкий язык в Третьем педагогическом институте, а в 1921-м в Институте истории искусств.

*Оршанский* — Лев Григорьевич Оршанский (1866–1937), психолог, врач-психиатр, специалист в области педагогической антропологии. В 1890–1904 гг. учился на медицинском факультете Берлинского университета, который окончил с отличием и званием доктора медицины. До поступления на медицинский факультет 2,5 года учился на юридическом факультете Харьковского университета, откуда был отчислен в связи со студенческими беспорядками. Шесть месяцев работал в психиатрической клинике в Гейдельберге. Переехав в Петербург, работал в нескольких психиатрических клиниках, читал лекции в народных университетах, а также в Психоневрологическом институте. Работал профессором ЛГПИ с 1921 по 1937 год.

*Петров* — Сергей Александрович Петров (1873–1941), специалист в области зоологии, физиологии, педагог. После окончания естественного отделения физико-математического факультета Санкт-Петербургского университета в 1906–18 гг. работал преподавателем в Женском педагогическом институте, после в ЛГПИ, где в 1921–1923 гг. был профессором кафедры естествознания.

*Андреев* — Николай Петрович Андреев (1892–1942), литературовед, фольклорист. Окончил историко-филологический факультет Казанского

университета (1918) и был оставлен при университете для подготовки к профессорскому званию. С 1922 г. доцент, а с 1935 г. — заведующий кафедрой русской литературы ЛГПИ. Скончался от голода во время блокады Ленинграда.

*Гвоздев* — Алексей Александрович Гвоздев (1887–1939), театровед, аттальный критик, литературовед. Закончил Петришуле, в 1905–1908 гг. слушал лекции по литературе, философии и языкознанию в Лейпциге и Мюнхене, изучал европейские языки. В 1913 г. закончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета. По окончании университета снова отправился в Мюнхен, но учебе помешала Великая Война. В 1916 г. начал преподавательскую деятельность: читал курсы зарубежной литературы в Петроградском университете (приват-доцент) и других учебных заведениях. В 1917–1920 гг. преподавал в Томском университете, по возвращении в Петроград и до конца жизни работал в ЛГПИ в должности профессора кафедры всеобщей литературы. Одновременно возглавлял сектор театра Института истории искусств.

*Фингерт* — Борис Александрович Фингерт (1890–1960), специалист в области социологии и философии, психолог, философ-марксист. Окончил физико-математический (1903) и юридический (1913) факультеты Санкт-Петербургского университета, факультет философии в Сорбонне. В 1918–1919 гг. являлся членом гуманитарной экспертной комиссии, созданной А. В. Луначарским при Наркомпросе Союза коммун Северной области. В 1919–1922 гг. заведовал кафедрой социологии в Первом педагогическом институте в Петрограде. В ЛГПИ заведовал кафедрой философии (1919–1931), в 1925–1928 гг. занимал должность ректора института.

*Десницкий* — Василий Алексеевич Десницкий (1878–1958), политический деятель, социал-демократ, революционер. Литературовед, специалист по методике преподавания литературы. Один из основателей Третьего педагогического института. С 1918 г. и до конца жизни работал профессором кафедры русской литературы, и до 1946 г. заведовал кафедрой. В 1918–1934 гг. был деканом отделения русского языка и литературы.

После возвращения из лагерей Заболоцкий возобновил знакомство с Десницким в связи с приближением его 70-летнего юбилея. Одна из первых послелагерных публикаций поэта — посвященное Десницкому стихотворение 1947 г. «Садовник» (*Ученые записки ЛГПИ. Кафедра русской литературы*. Т. 67. Ленинград, 1948: 14). Известно два письма Заболоцкого к Десницкому (Заболоцкий 1984: 352–353; 355–356). В первом из них Заболоцкий писал 14 декабря 1947 г.: «Я очень хорошо помню, как в августе <19>21 года, когда на стенах города были расклеены афиши о траурных вечерах по поводу смерти Блока, Вы впервые экзаменовали меня, принимая в институт; как я безбожно путал Пугачева со Стенькой Разиным,

но зато назубок знал символистов вплоть до Эллиса и как Вы тогда мне сказали, что в голове у меня порядочная каша и что если и есть в ней что-нибудь порядочное, — то это безусловное желание учиться. В сущности говоря, тогда решалась судьба этого вятского паренька; эту судьбу решали Вы, и Вы решили ее человеколюбиво и правильно. А в институтские годы сколько раз Вы охраняли меня!».

*Альмединген* — Георгий Александрович Альмединген (1884–1945), поэт-переводчик, историк литературы. Окончил славяно-русское отделение историко-филологического факультета Петербургского университета и был оставлен на кафедре русского языка и словесности. С 1923 г. ассистент, затем доцент кафедры русской литературы ЛГПИ.

*Драницын* — Сергей Никанорович Драницын (1879–1958), специалист в области обществоведения и научного социализма. В ЛГПИ работал с 1923 г., с 1937 г. профессор. С 1921 г. также профессор Петроградского университета, факультет общественных наук, кафедра права.

*Фармаковский* — Борис Владимирович Фармаковский (1870–1928), историк искусства и археолог, искусствовед. В 1914 г. избран членом-корреспондентом Петербургской академии наук. Член Императорского Русского археологического общества, его ученый секретарь (1906–1919). Член Германского археологического института (1911). Был профессором Первого педагогического института (1920–1922), в ЛГПИ работал в 1922–1928 гг., вел семинар по истории искусств.

*Бейер* — Владимир Иванович Бейер (1868–1945), искусствовед, педагог, театральный художник, график. Окончил Академию художеств в Санкт-Петербурге (1892). Стал одним из основателей Театра юных зрителей, в котором работал главным художником (1921–1945). Был одним из организаторов Третьего педагогического института, профессор (1918–1929). Автор книги *Графическая грамотность и педагогический рисунок* (Петроград, 1919), на основе которой, судя по всему, строился его курс «Педагогическая графика».

*Иофе* — Иеремия Исаевич Иоффе (1891–1947), искусствовед, литературовед. В 1922 г. окончил отделение языка и литературы Третьего педагогического института, работал в ЛГПИ в должности ассистента (1923–1927), а после доцента (1927–1932) кафедры истории и методологии литературы.

*Истрина* — Евгения Самсоновна Истрина (урожд. Кузьменко, 1883–1957), лингвист, специалист в области методики преподавания русского языка. В 1909 г. окончила Петербургские высшие женские курсы (Бестужевские курсы) и до 1916-го преподавала на них общее и сравнительное

языкознание и славяноведение. С 1919 г. в ЛГПИ на кафедре методики русского языка и литературы.

*Адрианов* — Сергей Александрович Адрианов (1871–1942), литературовед. В 1912 г. начинает преподавание в Женском педагогическом институте (впоследствии — Первый педагогический институт). После преобразований институтов работает в должности профессора кафедры русской литературы ЛГПИ (1922–1941).

*Козелюкина* — Ольга Ивановна Козелюкина (1889–1954), лингвист. В 1914–1928 гг. преподавала русский язык и литературу в гимназии (школе) при Педагогическом институте. В 1923–1934 гг. ассистент кафедры методики русского языка и литературы ЛГПИ, с 1937 г. доцент. В 1925-м преподавала у Заболоцкого различные дисциплины по методике родного языка, в том числе — принимала зачет по основному курсу «Методика родного языка», который читал Н. М. Соколов.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бушков Руслан. *Вятские версты Николая Заболоцкого*. Киров: Герценка, 2013.
- Воспоминания о Заболоцком*. Изд. 2-е, доп. Сост. Е. В. Заболоцкой, А. В. Македонова и Н. Н. Заболоцкого. Москва: Советский писатель, 1984.
- Дьяконов Леонид. *Вятские годы Николая Заболоцкого*. Киров, 2003.
- Заболоцкий Николай. *Метаморфозы*. Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. И. Е. Лощилова. Москва: ОГИ, 2014.
- Заболоцкий Николай. *Собрание сочинений*. В 3 т. Т. 1. Сост. Е. В. Заболоцкой, Н. Н. Заболоцкого. Москва: Художественная литература, 1983.
- Заболоцкий Николай. *Собрание сочинений*. В 3 т. Т. 3. Сост. Е. В. Заболоцкой, Н. Н. Заболоцкого. Москва: Художественная литература, 1984.
- Заболоцкий Николай. *Огонь, мерцающий в сосуде...* Сост. Н. Заболоцкого. Москва: Педагогика-Пресс, 1995.
- Заболоцкий Николай. *Столбцы*. Изд. подг. Н. Н. Заболоцкий, И. Е. Лошилов. Москва: Наука, 2016 (Литературные памятники).
- Заболоцкий Никита. *Николай Заболоцкий: История жизни*. Под ред. И. Е. Лощилова. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2018.
- Касьянов Михаил. «Телега жизни». Гл. I. *Герценка: Вятские записки* 19. Киров: Герценка, 2011: 125–156.
- Лощилов Игорь. «Материалы о Н. Заболоцком в домашнем архиве М. Касьянова». *Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Книга 2*. Москва: ИМЛИ, 2012: 611–669.
- Лощилов Игорь. «Его лексика его почти блатная...» (Материалы Н. А. Заболоцкого в фонде Н. Е. Ончукова). *Острова любви БорФеда: Сборник в честь 90-летия Бориса Федоровича Егорова*. Санкт-Петербург: Росток, 2016: 565–572.
- Первые Заболоцкие чтения: Материалы Всероссийской конференции (Киров — Уржум, 6–7 мая 2013 г.)*. Киров: Герценка, 2013.
- Профессора Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена в XX веке. Биографический справочник*. Изд. 2-е, испр. и доп. Санкт-Петербург: РГПУ. 2002.
- Решетников Михаил. *Спутники и встречи: Воспоминания и очерки*. Киров: Волго-Вятское книжное издательство, 1987.

## REFERENCES

- Bushkov Ruslan. *Vyatskie versty Nikolaya Zabolockogo*. Kirov: Gercenka, 2013.
- D'yakonov Leonid. *Vyatskie gody Nikolaya Zabolockogo*. Kirov, 2003.
- Kas'yanov Mihail. "Telega zhizni". Gl. I. *Gercenka: Vyatskie zapiski* 19. Kirov: Gercenka, 2011: 125–156.
- Loshchilov Igor'. "Materialy o N. Zabolockom v domashnem arhive M. Kas'yanova". *Tekstologicheskij vremennik. Russkaya literatura XX veka: Voprosy tekstologii i istochnikovedeniya*. Kniga 2. Moskva: IMLI, 2012: 611–669.
- Loshchilov Igor'. "Ego leksika ego pochti blatnaya..." (Materialy N. A. Zabolockogo v fonde N. E. Onchukova). *Ostrova lyubvi BorFed: Sbornik v chest' 90-letiya Borisa Fedorovicha Egorova*. Sankt-Peterburg: Rostok, 2016: 565–572.
- Pervye Zabolockie chteniya: Materialy Vserossijskoj konferencii (Kirov — Urzhum, 6–7 maya 2013 g.)*. Kirov: Gercenka, 2013.
- Professora Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gercena v XX veke. Biograficheskij spravocnik*. Izd. 2-e, ispr. i dop. Sankt-Peterburg: RGPU. 2002.
- Reshetnikov Mihail. *Sputniki i vstrechnye: Vospominaniya i ocherki*. Kirov: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1987.
- Vospominaniya o Zabolockom*. Izd. 2-e, dop. Sost. E. V. Zabolockoj, A. V. Makedonova i N. N. Zabolockogo. Moskva: Sovetskij pisatel', 1984.
- Zabolockij Nikolaj. *Metamorfozy*. Sost., podgot. teksta, vstup. stat'ya i komment. I. E. Loshchilova. Moskva: OGI, 2014.
- Zabolockij Nikolaj. *Sobranie sochinenij*. V 3 t. T. 1. Sost. E. V. Zabolockoj, N. N. Zabolockogo. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1983.
- Zabolockij Nikolaj. *Sobranie sochinenij*. V 3 t. T. 3. Sost. E. V. Zabolockoj, N. N. Zabolockogo. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1984.
- Zabolockij Nikolaj. *Ogon', mercayushchij v sosude...* Sost. N. Zabolockogo. Moskva: Pedagogika-Press, 1995.
- Zabolockij Nikolaj. *Stolbcy*. Izd. podg. N. N. Zabolockij, I. E. Loshchilov. Moskva: Nauka, 2016 (Literaturnye pamyatniki).
- Zabolockij Nikita. *Nikolaj Zabolockij: Istoriya zhizni*. Pod red. I. E. Loshchilova. Sankt-Peterburg: Vita Nova, 2018.

Александар Кобрински, Игор Лошчилов

### СТУДЕНТСКИ ДОСИЈЕ НИКОЛАЈА ЗАБОЛОЦКОГ

#### Резиме

Овде доносимо материјале из студентског досијеа Николаја Заболоцког током студија на Лењинградском Педагошком институту „А. И. Херцен“ (1921–1925). Реконструишу се околности које су претходиле песниковом пријему у институт и детаљно се коментаришу документи који се односе на године његовог школовања у Уржумској реалки (1913–1920). Аутори такође скрећу пажњу на трагове његовог историјског и филолошког усавршавања, уочљиве у појединачним песмама, написаним пре књиге *Ситици* (1929), која је прославила Заболоцког.

*Кључне речи:* Николај Заболоцки, ОБЕРИУ, Педагошки институт „А. И. Херцен“, историја образовања, Василиј Десницки.



Александр Соболев  
Независимый исследователь (Москва)  
trirodov@gmail.com

Alexander Sobolev  
Independent Scholar (Moscow)  
trirodov@gmail.com

## К РАННЕЙ БИОГРАФИИ АЛЕКСАНДРА ТУФАНОВА FROM ALEKSANDR TUFANOV'S EARLY BIOGRAPHY

Работа имеет целью прояснение одного из темных эпизодов ранней биографии Александра Туфанова — его ареста и осуждения в 1902–1903 годах.

*Ключевые слова:* Александр Туфанов, дело Департамента полиции, Ефим Хлодовский.

The article aims to clarify one of the dark episodes of the early biography of Aleksandr Tufanov, his arrest and conviction in 1902–1903.

*Keywords:* Aleksandr Tufanov, Police Department case, Efim Khlodovsky.

Благодаря трудам Н. А. Богомолова, Т. М. Двинятиной, Ж.-Ф. Жаккара, А. В. Крусанова, И. С. Мальского, Г. А. Морева, А. Т. Никитаева, Т. Л. Никольской, — Александр Васильевич Туфанов за последние десятилетия превратился из маргинального персонажа редкоспрашиваемых мемуаров в одну из ключевых фигур литературной жизни 1910–1930-х годов<sup>1</sup>. Некоторые периоды его биографии (прежде всего — архангельский и ленинградский) к сегодняшнему дню изучены в исключительных подробностях; центральный эпистолярный комплекс — переписка с женой — напечатан с образцовым комментарием; о его словесных экспериментах и их роли в становлении обэриутской поэтики написан ряд значительных работ. Отдельные эпизоды его жизни еще явственно нуждаются в филологической рефлексии: не учтен, кажется, весьма знаменательный эпизод с его по-

---

<sup>1</sup> Пользуемся случаем принести глубокую благодарность М. М. Павловой, Б. А. Равдину и Р. Д. Тименчику за помощь с отысканием некоторых труднодоступных источников.

пыткой опубликоваться в *Весях*<sup>2</sup>; представляется весьма любопытным (и на нынешний момент непроясненным) контекст его контактов с кругом Ларисы Рейснер, благодаря которым в ее архиве отложились его перевод из Малларме и статья «Три новых театра»<sup>3</sup>. Не напечатаны полностью его письма к Валерию Брюсову<sup>4</sup>. Не введен в оборот его любопытный мемуарный очерк (едва ли не единственный туфановский опыт в этом жанре), напечатанный при посредстве В. В. Гадалина в заштатном рижском журнале *Наш огонек*<sup>5</sup>. Загадочным выглядит публикация в 1926 г. в нечужом ему Галиче двух стихотворений за подписью «П. Туфанов»<sup>6</sup> — опечатка это, таинственный двойник или единственный стихотворный опыт его брата (о котором впрямь)?

Настоящая заметка имеет целью прояснение одного из сопоставимо темных эпизодов туфановской биографии — его ареста и осуждения в 1902–1903 годах. В автобиографических заметках Туфанов многократно возвращается к подробностям своей первой встречи с департаментом полиции:

На земном шаре я учился в 5 учебных заведениях и в 7-ми тюремных и, конечно, ни одного из 12-ти не кончил как следует. Из учительского института (!), напр., я вылетел с “хорошим” поведением, а из университета в 1902 г.

<sup>2</sup> В архиве С. А. Полякова сохранилось недатированное письмо Туфанова:

Г. Редактор.

Если Вы не найдете возможным напечатать в редактируемом Вами журнале мои стихотворения, сообщите, пожалуйста, об отказе.

На ответ прилагаю марку.

В журнале «Весы» нельзя ли напечатать статью о Санине Арцыбашева, в которой я Санина рассматриваю как носителя идеи бунта против революционного аскетизма, причем — в виду того, что большинство критиков — противников Санина — социал-демократы (Луначарский, Попов, Львов, Орловский, Горький) — я защищаю Санина с марксистской точки зрения, не считая себя в то же время с.-д.

Арцыбашев мне сказал, что ни одна газета и ни один журнал не напечатает, но посоветовал все-таки обратиться в «Образование». Если «Образование» не напечатает, я предполагаю издать отдельной брошюрой, но очень желал бы напечатать в «Весях».

С почтением А. Туфанов.

(ИРЛИ. Ф. 240. Оп. 2. Ед. хр. 206. Л. 1–2; письмо это следует отнести к 1909 г.). В том же фонде сохранились три стихотворения Туфанова, представляющие собой самые ранние его поэтические опыты из разысканных на сегодняшний день: «Согревающая печаль», «В тумане» и «В лесу осенью» (все — ИРЛИ. Ф. 240. Оп. 2. Ед. хр. 171).

<sup>3</sup> Стихотворение «Вздох» («К лазури приник ей верный каскад...») (РГБ. Ф. 245. Карт. 10. Ед. хр. 42); «Три новых театра» (РГБ. Ф. 245. Карт. 10. Ед. хр. 43). Логичным будет предположить, что он предназначал их для публикации в одном из патронируемых Рейснер журналов — *Богеме* (менее вероятно) или *Рудине* (более).

<sup>4</sup> РГБ. Ф. 386. Карт. 105. Ед. хр. 35. Значительный фрагмент одного из них приведен: Дневниковые записи Даниила Хармса. Публ. А. Устинова и А. Кобринского. *Минувшие. Исторический альманах*. Т. 11. М. — СПб., 1992: 511.

<sup>5</sup> Туфанов А. В. С Белого моря. Воспоминания. *Наш огонек* (Рига). № 10 (7 июля 1925): 14.

<sup>6</sup> Туфанов П. «Не верю я...»; «Кузница» («Как зверь, укрывшийся в дубраве...»). *Зерно. Литературный и юмористический сборник всех местных авторов*. Галич, 1926: 9.

был переведен (для “научного усовершенствования”) в “Дом Предварительного (!) Заключения”, в одиночную камеру, “за распространение нелегальной литературы”. Затем меня водили по этапу, знакомили с провинциальными “заведениями”, морили голодом “под надзором полиции”, и в 1906 г. судили в Судебной Палате за принадлежность “к сообществу, поставившему своею целью ниспровержение существующего строя”.

В 1907 году я вернулся к Самому Себе, в Эолию<sup>7</sup>.

Три года спустя, в 1925 году, вновь составляя *curriculum vitae*, он еще подробнее останавливается на своем революционном и тюремном опыте 1900-х, слегка смещая акценты:

При кочевом образе жизни я побывал в 5 учебных заведениях, из них как следует прошел курс только в учительском институте; вышел из него в 1900 г. с “хорошим” поведением. В университет поступил уже с большим опытом по печатанию прокламаций и в студенческом движении. Кончить не пришлось, потому что в 1902 г., в декабре месяце уже был переведен в Дом Предварительного Заключения. Второй студенческий период у меня длился до 1907 г. За эти годы я побывал в 7 тюрьмах, ходил по этапу под звон цепей каторжников и закончил в Петерб. судебной палате, которая предъявила мне обвинение по 126, 129 и 132 ст. угол. улож. (о принадлежности к сообществу и т. д.<sup>8</sup>). Хороший состав суда, хороший защитник и распропагандированный мною жандармский ротмистр, давший мне возможность унести у него компрометирующую литературу, помогли мне отделаться легким покаранием. В одиночном заключении я пробыл два года... (Туфанов 1991: 170–171)<sup>9</sup>.

Сохранившиеся документы Департамента полиции позволяют внести в эту хронику некоторые коррективы. Само дело 1902 года первоначально велось Архангельским Губернским жандармским управлением, но в какой-то момент оно было передано в Москву. Резюме, содержащее подробные выписки из него, было составлено известным по другим политическим делам Товарищем прокурора судебной палаты Ефимом Николаевичем Хлодовским:

<sup>7</sup> Из его автобиографии 1922 г. (Богомолов 1993: 91).

<sup>8</sup> Статьи Уголовного уложения, касающиеся а) участия в «сообществе, заведомо поставившем целью своей деятельности ниспровержение существующего в государстве общественного строя или учинение тяжких преступлений посредством взрывчатых веществ или снарядов» (ст. 126); б) «произнесения или чтения публично речи или сочинения <...> возбуждающих: 1) к учинению бунтовщического или изменнического деяния; 2) к ниспровержению существующего в государстве общественного строя» etc (ст. 129); в) «составления сочинения или изображения, статьями 128 или 129 указанных», а также в их «размножении, хранении или провозе из-за границы» (ст. 132) (Уголовное уложение 22 марта 1903 г.... По изданиям Н. С. Таганцева. Под редакцией П. Н. Якоби. Рига, 1922: 465, 485–486, 510–511).

<sup>9</sup> Автобиография Председателя Земного Шара Зауми Александра Туфанова (Ответ на анкету Института Истории Искусств) (Туфанов 1991: 170–171). Интересно, что при допросе в советское время, когда педалирование бывшего ущерба от царской власти казалось бы вполне уместным, Туфанов называет значительно меньший срок заключения: «Сведения о прежней судимости (до Октябрьской революции, после нее) судился за организацию нелегального собрания в 1906 г. и получил три месяца»; см.: Протокол допроса 13 декабря 1931 г. в: (Сборище друзей 2000: 554).



*Александр Туфанов в молодости*

Секретно.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

о дальнейшем направлении дознания по обвинению крестьянина деревни Никифоровской, Ростовской волости, Шенкурского уезда, Архангельской губернии Василия Егорова Туфанова и домашнего учителя из крестьян Александра Васильева Туфанова в преступлении, предусмотренном 2 ч. 252 ст. улож. о наказ.<sup>10</sup>

22 ноября 1902 года псаломщик церкви с. Ростовского, Шенкурского уезда, Архангельской губернии Иван Боголепов, представив местному священнику о. Михаилу Попову девять различных противоправительственных брошюр и два литографированных экземпляра известных «Ответа гр. Л. Толстого на постановление Св. Синода»<sup>11</sup> и фельетона «Господа Обмановы»<sup>12</sup>, объяснил, что упомянутые произведения были переданы ему для

<sup>10</sup> Популярная «политическая» статья, охватывающая «составление и распространение письменных или печатных сочинений и за произнесение публично речей, в коих, хотя и без прямого и явного возбуждения к восстанию против Верховной Власти, усиливаются оспаривать или подвергать сомнению неприкосновенность прав ее, или же дерзостно порицать установленный государственными законами образ правления». Вторая часть касалась лиц, виновных «в составлении сочинений сего рода, неизобличенных в злоумышленном распространении оных»; по ней грозило наказание от восьми месяцев до одного года и четырех месяцев тюремного заключения (Уложение о наказаниях уголовных и исправительных... М., 1867: 83–84).

<sup>11</sup> Вероятно, женеvское издание: Ответ Л. Н. Толстого на постановление Синода от 20–22 февраля 1901 г. и на полученные им по этому поводу письма. Onex grès Genève: P. Birukoff. <1901>.

<sup>12</sup> Весьма популярное сочинение А. В. Амфитеатрова, выдержавшее более десяти зарубежных изданий.

прочтения крестьянином дер. Никифоровской, Ростовской волости Василием Егоровым Туфановым (л. д. 7<sup>13</sup>).

По осмотру представленных Боголеповым изданий оказалось, что они состоят из следующих преступных сочинений:

1) *Письма героя рабочего к товарищам и крестьянам*<sup>14</sup>, издание Партии социалистов-революционеров. В брошюре этой излагаются причины, побудившие автора ее совершить 29-го июля 1902 года покушение на жизнь Харьковского Губернатора кн. Оболенского, при чем рабочие и крестьяне призываются к борьбе с «деспотическим правительством».

2) №4 *Народных Листков* за 1901 г., содержащий в себе известную брошюру *Русский ткач Петр Алексеев*<sup>15</sup>. На брошюре этой оттиснут штемпель «Книжный склад союза русских социал-демократов».

3) Известная преступная брошюра *Русский политический строй и рабочие*<sup>16</sup>, издание Союза русских социал-демократов,

4) №№ 6, 7 и 8 известных *Листков Рабочего Дела* за 1901 год и № 4-1 за 1900 год<sup>17</sup>;

5) Известная преступная брошюра *Законы и для чего они пишутся*<sup>18</sup>,

6) Известная также брошюра *О податях и налогах*<sup>19</sup> (л. д. 3, 5 и вещ. доказ.).

В виду сего по распоряжению Архангельского Губернатора у Василия Туфанова произведен был обыск, но ничего явно преступного обнаружено не было, а был найден лишь адрес, составленный по случаю 30-тилетнего юбилея С.-Петербургского Учительского Института, за подписями бывших воспитанников Института А. Туфанова и П. Соколова. В адресе этом составители его в крайне резких выражениях характеризуют педагогическую деятельность Директора Института Наумова и высказывают свое недовольство установленными им в Институте порядками (л. д. 5, 14 и вещ. доказат.).

На основании изложенных данных при Архангельском Губернском Жандармском Управлении было возбуждено дознание в порядке 1035 ст. уст. угол. суд. по обвинению Василия Туфанова в распространении преступных противоправительственных сочинений (л. д. 4).

Допрошенный в качестве свидетеля псаломщик Боголепов показал, что 18 ноября 1902 г. он встретился в доме крестьянина Коврова с Василием Туфановым, который во время разговора сказал ему, что «скоро Импера-

<sup>13</sup> Здесь и далее приводятся ссылки на листы оригинального дела, нам неизвестного.

<sup>14</sup> Крайне редкая восьмистраничная эсеровская эфемерида (Б. м., 1902); приписывается Ф. К. Качуру.

<sup>15</sup> Выходившее в пригороде Женевы неперидическое издание, четвертый номер которого действительно посвящен ткачу-оратору П. А. Алексееву.

<sup>16</sup> В выходных данных этой анонимной брошюры — Женева, типография Союза русских социал-демократов, 1901.

<sup>17</sup> Гектографированное женевское издание, дополнение к журналу *Рабочее дело*.

<sup>18</sup> Напечатанная анонимно с фальшивыми выходными данными («СПб.: Постоянная комиссия по устройству народных чтений») в 1901 г. брошюра Н. А. Рубакина.

<sup>19</sup> Анонимная брошюра, нелегально отпечатанная в России.

тора не будет» и показал какую-то картину с изображением на ней «в искаженном виде» Государя и Государыни, которых по лужам крови чрез распростертые по земле трупы несла на носилках толпа народа. Затем Туфанов передал свидетелю преступные брошюры, представленные им впоследствии священнику Попову, — сказав: «на, вот, почитай; никому не давай, а то попадешься» (л. д. 8).

Допрошенный также в качестве свидетеля учитель местного сельского училища Иосиф Костылев показал, что Василий Туфанов в двадцатых числах ноября 1902 г. сообщил как-то ему, что он привез из Петербурга «интересные книжки», но какие именно — не упомянул, и сказал, чтобы он взял их себе от псаломщика Боголепова. Однако, когда свидетель обратился к Боголепову за этими книгами, то последний ответил, что он передать их ему не может. При последующих встречах Туфанов говорил свидетелю что-то о «брошюрах», но что именно — он не помнит, так как никакими брошюрами не интересовался (л. д. 10–11).

Будучи привлечен к дознанию в качестве обвиняемого в хранении и распространении противоправительственных сочинений, Василий Туфанов виновным себя в том не признал и объяснил, что несколько последних лет он проживал в Петербурге, где служил в артели Сухопутной Таможни, но затем вследствие нетрезвого образа жизни был оттуда уволен и в ноябре 1902 года возвратился на родину в дер. Никифоровскую. Перед самым отъездом из Петербурга двоюродный брат его, Туфанова, Александр Васильев Туфанов передал ему сверток с какими-то книгами, сказав, чтобы он их прочитал и передавал для прочтения другим. Сверток этот он, Василий Туфанов, увез с собою в деревню Никифоровскую и хотя раскрыл его, но не рассматривал находившихся в нем книг и вскоре затем отдал псаломщику Боголепову. Картина, которую он показывал тогда Боголепову, была случайно найдена им между полученными от Александра Туфанова брошюрами в то время, когда он передавал их Боголепову; картину эту он положил к себе в карман и куда она впоследствии делась — не знает. Упомянутые брошюры он никому, кроме Боголепова, не показывал и только учителю Костылеву сказал, что привез с собою из Петербурга «интересные» книги и передал их Боголепову. Каким образом оказался у него адрес по случаю 30-тилетнего юбилея С.-Петербургского Учительского Института, он, Василий Туфанов, не знает, но полагает, что таковой был передан ему Александром Туфановым, так как адрес этот был найден при обыске среди газетной бумаги, в которую были завернуты преступные издания, полученные им от Александра Туфанова (л. д. 22–23).

В виду оговора со стороны Василия Туфанова у двоюродного брата его Александра Туфанова был также произведен обыск, но ничего явно преступного обнаружено не было; в бумагах же его были найдены три экземпляра того же самого адреса по случаю 30-тилетия С.-Петербургского Учительского Института, один экземпляр коего был отобран у Василия Туфанова (л. д. 25, 31, 36).

Спрошенный в качестве обвиняемого Александр Туфанов не признал себя виновным в приписываемом ему преступлении и объяснил, что никаких преступных изданий Василию Туфанову он никогда не передавал и последний оговаривает его совершенно ложно; по какой причине Василий Туфанов взводит на него несправедливое обвинение, — он объяснить не может. Отобранный у Василия Туфанова экземпляр адреса по случаю 30-тилетия С.-Петербургского Учительского Института написан им, Александром Туфановым, и был им же передан Василию Туфанову для прочтения, по его просьбе. Адрес этот составил он с целью прочесть его в день юбилея Института — 25 октября 1902 г., но сделать этого ему не удалось, так как он не был допущен в Институт. Резкие и укоризненные выражения по отношению к Директору Института Наумову помещены были им в адрес потому, что по настоянию Наумова, как ему казалось, он был уволен по неуспешности в науках из Института. (л. д. 33–34).

Из дела усматривается, что Василий Туфанов окончил курс сельской школы и по увольнении со службы из С.-Петербургской сухопутной артиллерии проживал у себя на родине без определенных занятий; Александр же Туфанов окончил курс Тотемской Учительской Семинарии и обучался в С.-Петербургском Учительском Институте, но курса в нем не окончил по неуспешности; со времени выхода из Института он служил по вольному найму в Особом Отделе Государственного Дворянского Банка; в сношениях с лицами политически неблагонадежными замечен не был (л. д. 20, 33, 41).

Василий Туфанов содержался по сему делу под стражею с 4 декабря 1902 года — по 15 марта 1903 года, а затем был отдан под особый надзор полиции по месту жительства в деревне Никифоровской (л. д. 17, 45); Александр же Туфанов был арестован 20 декабря 1902 года, но 5 января 1903 года на дознании состоялось постановление об освобождении его из-под стражи и отдаче под особый надзор полиции; когда же он фактически был освобожден — сведений в деле не имеется, а из сообщения С. Петербургского Градоначальника от 10-го февраля 1903 года за № 897 — усматривается, что Александр Туфанов подчинен особому надзору полиции в городе С.-Петербурге (л. д. 25, 28, 31, 42).

Обращаясь к обсуждению изложенных обстоятельств дела, я нахожу, что обвиняемый Василий Туфанов собственными своими объяснениями, показаниями свидетеля Боголепова и осмотром представленных названным свидетелем брошюр достаточно изобличается в том, что в ноябре 1902 года имел у себя и злонамеренно передал другому лицу преступные сочинения, заключающие в себе дерзостное порицание установленного государственными законами образа правления, то есть в преступлении, предусмотренном 2 ч. 252 ст. улож. о наказ. В том же преступлении должен быть признан виновным и Александр Туфанов, так как оговор, заявленный против него обвиняемым Василием Туфановым, находит себе достаточное подтверждение в том обстоятельстве, что у первого из них были обнаружены три экземпляра того же самого адреса по случаю 30-летия С.-Петер-

бургского Учительского Института, один экземпляр коего, писанный при том рукою Александра Туфанова и найденный при обыске у Василия Туфанова, был, по объяснению последнего, передан ему Александром Туфановым вместе с упомянутыми выше преступными сочинениями; заявление же Александра Туфанова о лживости заявленного против него оговора представляется неуважительным как в виду голословности его, так и потому, что Александр Туфанов не мог указать причины, которые могли бы побудить его двоюродного брата взвести на него несправедливое обвинение.

Вследствие всего я полагал бы: разрешив настоящее дознание административным порядком, крестьянина деревни Никифоровской, Ростовской волости, Шенкурского уезда, Архангельской губернии Василия Егорова Туфанова, 23 лет, и домашнего учителя из крестьян Александра Васильева Туфанова, 25 лет, подвергнуть одиночному заключению в тюрьме — первого на два месяца и второго — на четыре месяца, а затем подчинить их гласному надзору полиции в местах их жительства на 1 год каждого.

Настоящее заключение, на основании 1035 ст. уст. угол. суд., подлежит представлению Господину Министру Юстиции.

Составлено 5 мая 1903 года в городе Москве.

Товарищ Прокурора Судебной Палаты Е. Хлодовский<sup>20</sup>.

Это заключение было направлено в Министерство юстиции на имя сенатора С. С. Манухина, занимавшего пост товарища министра. Он, согласившись с выводами Хлодовского, поддержал его рекомендации, слегка даже их устрожив: «полагал бы разрешить настоящее дознание административным порядком с тем, чтобы выдержать под арестом в течение трех месяцев Василия Туфанова при полиции, а Александра Туфанова при тюрьме, подчинив последнего из них гласному надзору полиции вне столиц и столичных губерний на два года»<sup>21</sup>. В свою очередь, этот документ был препровожден в Министерство внутренних дел, которое 20 июня вынесло свой значительно более мягкий вердикт. В письме, подписанном непосредственно министром В. К. Плеве, говорилось: «по обстоятельствам дела я признавал бы соответственным вменить Василию Туфанову в наказание предварительное содержание его по сему делу под стражею в течение более трех месяцев. Что же касается Александра Туфанова, то, принимая во внимание, что основанием к привлечению его к делу послужил лишь оговор Василия Туфанова — человека нетрезвого поведения и не внушающего к себе доверия, и что ранее сего Александр Туфанов ни в чем предосудительном в политическом отношении не замечался, я признавал бы возможным дело о нем дальнейшим производством прекратить»<sup>22</sup>. Весь

<sup>20</sup> ГАРФ. Ф. 124. Оп. 11. Ед. хр. 545. Л. 11–13 об.

<sup>21</sup> Там же. Л. 7 (на документе проставлена дата — 2 июня 1903 г.).

<sup>22</sup> Там же. Л. 10.

этот комплекс рекомендаций в соответствии с обычной практикой был препровожден в собственную императорскую канцелярию, откуда 9 июля 1903 года последовал окончательный приговор — Василию Туфанову зачесть срок предварительного заключения, а Александра Туфанова освободить за недостаточностью улики<sup>23</sup>.

В этом деле есть несколько весьма любопытных деталей — начиная от появления на сцене туфановского двоюродного брата Василия Егоровича (больше он в его биографии, кажется, не встретится<sup>24</sup>) и заканчивая последовательным смягчением приговора по мере восхождения дела по бюрократической лестнице. Самое же, вероятно, любопытное — содержащиеся в нем сведения о сатирическом адресе по случаю тридцатилетия Санкт-Петербургского Учительского Института — первом известном нам сочинении, вышедшем из-под пера будущего писателя. Благодаря счастливой случайности из четырех отобранных архангельскими жандармами экземпляров адреса два сохранилось — но не в общем архиве Департамента полиции, а в маленьком хаотично устроенном фонде «Коллекция вещественных доказательств, изъятых жандармскими учреждениями при обысках». Вот его текст:

К тридцатилетнему юбилею  
С.-Петербургского Учительского Института.

Милостивый Государь Яков Николаевич!

Пять лет тому назад, когда уходил отсюда «на покой» ваш предшественник К. К. Сент-Илер<sup>25</sup>, собравшиеся в этом зале воспитанники Петерб. учит. института подняли вопрос: не предложить ли вам, Якову Николаевичу Наумову, отказаться от места директора, которое, как и водится в канцеляриях и учебных заведениях, должно быть, в виде повышения за долголетнюю службу, предложено вам, как самому старшему из преподавателей; и тогда большинство высказалось, что и вам... пора!

Но судьба вам покровительствовала: вопрос этот провалили, и вы благополучно заняли освободившееся место директора.

В прошлом 1901 году вы праздновали 30-тилетний юбилей своей педагогической деятельности; мы, группа бывших воспитанников, пользуемся сегодня случаем, чтобы поздравить вас с прошедшим юбилеем и поблагодарить вас за то «сердечное попечение», которым вы окружали нас во время нашего пребывания в стенах этого учебного заведения.

Решили почтить вас адресом!

<sup>23</sup> Там же. Л. 14–15.

<sup>24</sup> Алексей Егорович Туфанов (вероятно, брат Василия) несколько раз появится в переписке Туфанова 1920-х годов; см. по указателю в: *(Письма ссыльного литератора 2013)*.

<sup>25</sup> Сент-Илер Карл Карлович (1834–1901) — ученый-зоолог, преподаватель, а позже директор Учительского института; важное действующее лицо в биографии Ф. Сологуба. О нем см.: *(Тридцатилетие 1903: 44)*.

Вы, достопочтенный Яков Николаевич, хотели при самом начале вашей директорской деятельности ввести здесь режим повального поругания личности человеческой, режим принижения личности, для чего выработали особые правила на педагогическом совете и пускали в ход грубые и оскорбительные замечания по адресу воспитанников, чтобы убить в них сознание достоинства человеческого и сделать их нечувствительными к оскорблениям. Спасибо вам! Несомненно вы имели тут в виду ту обстановку, при которой приходится жить нашему российскому обывателю в настоящее время и, как подобает опытному педагогу, хотели подобными мерами приспособить своих питомцев к этой обстановке. Вы сами, ведь, вечно приспособляетесь! Таков уж ваш удел!

В правилах, выработанных вами на педагогическом совете в 1899 году, которые ежегодно выдаются вами вновь поступающим воспитанникам для назидания, подробно указывается, что нужно делать, чтобы быть «хорошим» воспитанником, тут точно указывается, когда нужно вставать пред вами, какой длины следует носить волосы, и много других наставлений! Вас, досточтимый Яков Николаевич, очевидно радует вид стриженных голов, потому вы так и преследовали нас за волосы, только никогда не признавались в таком взгляде на стрижку, а на вопрос объектов вашего «сердечного» принижения личности: «для чего?» отвечали характерной фразой: «это не наше дело с вами».

Вы не задумывались приносить судьбу и будущность тех из нас, в ком слишком сильна была потребность борьбы с таким школьным режимом, в жертву этого вашего режима; вы их выбрасывали за борт, и выбрасывали «на законном основании»: как не успевающих. Спасибо вам!

Вы умели отличать «кухаркиных детей» от детей «благородного» происхождения: в отзывах Министру Народного Просвещения об одном воспитаннике, вы, не боясь себя скомпрометировать своим духовным родством с князем Мещерским, указывали, что этого воспитанника происхождение «не из благородных», из самых низов. В своих отношениях к таким воспитанникам вы давали им понять, что они «кухаркины дети» и дети «благородных» родителей — не одно и то же. Спасибо вам!

Вы никогда не могли беспристрастно оценивать наши ответы на репетициях; смеялись над нашими протестами против «отсутствия у вас общей для всех справедливости» и мстили протестующим. Спасибо вам!

Вы никогда не были и хорошим преподавателем.

Обращая внимание на мелочи, требуя от воспитанников на репетициях дословной передачи всего того, что говорено вами, вы убивали всякий интерес к науке и сводили изучение физики к запоминанию «ваших» примеров на рычаги и к зазубриванию «ваших» (туманных, как говорили воспитанники) доказательств законов физики.

Неудивительно поэтому, что когда начинаешь говорить о вашем преподавании с бывшими воспитанниками, то вызываешь всегда смех. Для вас институт всегда был канцелярией; на уроки вы всегда запаздывали,

приборов заранее никогда не приготавливали, дело вели скучно, вообще — для вас учительство — ремесло, как сказал бы бывший министр Ванновский.

Вы, Яков Николаевич, устали; вам не мешало бы отдохнуть, не стоит больше так убиваться! Пора!!

Мы же, бывшие воспитанники, верим, что кличка «забытые учебные заведения» скоро будет оставлена в прессе по отношению к учительским институтам; и учительские институты, освободившись от злонамеренных представителей «сердечного попечения», получают возможность вполне удовлетворять запросам своих питомцев, бывших сельских учителей. Мы, народные учителя, вышедшие из тех сословий, для которых расставлены рогатки на пути к образованию то в виде высокой платы за учебу, то в виде до сих пор еще неотмененных циркуляров о «кухарских детях», — ждем реформы в «учебном строе» этих учебных заведений. Мы не желаем проходить две учительские семинарии (а учительский институт в настоящее время по курсу, ведь, та же семинария), нам нужен такой учительский институт, который заменял бы нам то, куда закрыт доступ вышеуказанными рогатками, — который заменял бы нам высшее учебное заведение.

Сделать же это можно!

Уходите только вы, Яковы Николаевичи! и... побольше внимания со стороны тех, кто рескриптом 25 марта призван к переделке «всего учебного строя»!

Бывший воспитанник А. Туфанов.

Бывший воспитанник П. Соколов<sup>26</sup>.

Про адресата этой пламенной филиппики известно не слишком много: Яков Николаевич Наумов был преподавателем Санкт-Петербургского Учительского института; преподавал естественные науки, написал два учебника: *Краткий учебник анатомии и физиологии человека* (СПб., 1886 и сл.) и *Элементарный курс анатомии и физиологии человека* (СПб., 1903 и сл.). Был знаком с Федором Сологубом, который, в бытность свою воспитанником того же института, слушал его лекции<sup>27</sup>. Не так давно напечатанная докладная записка, принадлежащая его перу, изобличает в нем скорее человека свободомыслящего: он предлагает в ней облегчить открытие частных учебных заведений, сравнив в правах их выпускников с лицами, окончившими казенные школы и гимназии<sup>28</sup>.

Еще меньше сведений у нас относительно соавтора Туфанова. По всей вероятности, это Петр Николаевич Соколов, выпускник Череповецкой

<sup>26</sup> ГАРФ. Ф. 1167. Оп. 2. Ед. хр. 4993. Л. 5 — 6 об.

<sup>27</sup> См.: «Тетради посещений» Федора Сологуба. Вступ. ст., публ. и аннот. указ. имен М. М. Павловой и А. Л. Соболева (*Федор Сологуб* 2016: 124).

<sup>28</sup> См.: Докладная записка директора Учительского института Я. Н. Наумова управляющему Петербургским учебным округом Л. И. Лаврентьеву о необходимости изменения законодательства о частном образовании (*Начальное и среднее* 2000: 275–277).

учительской семинарии, значащийся в списке лиц, обучавшихся в Учительском институте в 1902–1903 гг. (*Тридцатилетие* 1903: 50)<sup>29</sup>. Самого Туфанова в этом списке нет, что подтверждает версию о преждевременном окончании его отношений с институтом. В 1938 году Туфанов запрашивал из Исторического архива Ленинграда справку-подтверждение относительно своего обучения в Институте: «Вчера получил пакет из Исторического архива (с Псковской ул.) <...> На Псковской работники замечательные; они еще раскопали для меня. Правда, сейчас мне эти документы уже не нужны, но все-таки хорошо работают в Историч. архиве! Они послали мне копию Аттестата от Петерб. учит. инст., но с *одной* отметкой; других нет. Тогда была борьба у директора Наумова вокруг моего имени, и все отметки не попали»<sup>30</sup>. Любопытно, что сейчас в описях фонда Учительского института личного дела Туфанова нет; есть только досье на его брата Петра<sup>31</sup>. Он же значится и в печатных летописях института (*Тридцатилетие* 1903: 48)<sup>32</sup>.

Несопоставимо хуже документировано его второе столкновение с департаментом полиции, произошедшее через несколько лет. Мы можем судить о нем лишь по косвенным данным: осенью 1908 года Туфанов подал документы на соискание учительской должности в Рижском учебном округе. Попечитель округа, в соответствии со служебной инструкцией, запросил у Санкт-Петербургского градоначальника сведения о политической благонадежности потенциального учителя; тот, сверившись с данными охранного отделения, пересказывал суть архангельского дела, добавляя:

Затем Туфанов, по требованию начальника Новгородского жандармского управления от 11-го марта 1907 г года за № 1290 был обыскан, арестован и переписка о нем 5-го апреля минувшего года за № 6800 препровождена в распоряжение вышеупомянутого начальника Управления.

Чем разрешена эта переписка в отношении Туфанова, сведений не имеется<sup>33</sup>.

Дальнейшая переписка по этому поводу длилась чрезвычайно неторопливо, заняв около года — и только 6 ноября 1909 г. «Отделение по охране общественной безопасности и порядка в столице» пересказывало суть новгородского дела:

<sup>29</sup> См. его личное дело: ЦГИА СПб. Ф. 412. Оп. 1. Ед. хр. 1007.

<sup>30</sup> Письмо А.В. Туфанова к М. В. Туфановой от 13 июня 1938 г. (*Письма ссыльного литератора* 2013: 657).

<sup>31</sup> ЦГИА СПб. Ф. 412. Оп. 1. Ед. хр. 1073.

<sup>32</sup> Впоследствии, судя по петербургским адресным книгам, Петр Васильевич преподавал в Воздвиженском училище, 3-м мужском и 6-м женском четырехклассных училищах. Согласно блокадному мартирологу, год его рождения — 1881, год смерти — 1942 (<http://visz.nl.ru/blockade/book/0/552760>). В 1930-е, под влиянием политических опасений, дистанцировался от опального брата (*Письма ссыльного литератора* 2013: 162).

<sup>33</sup> ГАРФ. Ф. 102. Оп. 107. Дела 1909 г. Ед. хр. 289. Л. 1 об. Характерно, что в том же 1907 г. он значится в петербургской адресной книге с пометой «Особый отдел государственного дворянского земельного банка».

Затем, в марте 1907 года, он был привлечен к дознанию при Новгородском Губернском Жандармском Управлении по обвинению в преступлении, предусмотренном 126 ст. Уг. Улож. по делу «о Крестецкой местной группе Всероссийского союза учителей и деятелей по народному образованию», причем при обыске у него обнаружены также в довольно значительном количестве брошюры политического содержания. По делу этому приговором Особого присутствия С.-Петербургской судебной палаты <...> 8 декабря 1907 г. <...> Туфанов был присужден к аресту в местах заключения для арестуемых по приговорам мировых судей, на два месяца и приговор этот был обращен к исполнению 15 января 1908 года<sup>34</sup>.

Характерно, что Департамент полиции, суммировав данные полицейского архива, пришел к выводу, что «не может встречаться препятствий к разрешению ходатайства названного лица в благоприятном смысле»<sup>35</sup>. Удалось ли в результате Туфанову сделать рижским учителем, мы не знаем — но в поле зрения репрессивных органов он в дореволюционной России более не попадал.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Богомолов Николай. «Новые материалы о жизни и творчестве А. Туфанова». *Русский авангард в кругу европейской культуры*. Москва: Научный совет по истории мировой культуры РАН, 1993.
- Начальное и среднее образование в Санкт-Петербурге. XIX — начало XX века*. Сб. документов. Санкт-Петербург, 2000.
- Письма ссыльного литератора. Переписка А. В. и М. В. Туфановых. 1921–1942*. Под ред. Т. М. Двинятиной и А. В. Крусанова. Москва: Новое литературное обозрение, 2013.
- «...Сборище друзей, оставленных судьбою». «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. Т. 2. Москва: Ладомир, 2000.
- Тридцатилетие С.-Петербургского Учительского института 1872–1902 гг.* Санкт-Петербург, 1903.
- Туфанов Александр. *Ушкуйники*. Сост. Ж.-Ф. Жаккар и Т. Никольская. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1991.
- Федор Сологуб. *Разыскания и материалы*. Под ред. М. М. Павловой. Москва: Новое литературное обозрение, 2016.

#### REFERENCES

- Bogomolov Nikolaj. “Novye materialy o zhizni i tvorchestve A. Tufanova”. *Russkij avangard v krugu evropejskoj kul'tury*. Moskva: Nauchnyj sovet po istorii mirovoj kul'tury RAN, 1993.
- Fedor Sologub. Razyskaniya i materialy*. Pod red. M. M. Pavlovoj. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.
- Nachal'noe i srednee obrazovanie v Sankt-Peterburge. XIX — nachalo XX veka*. Sb. dokumentov. Sankt-Peterburg, 2000.
- Pis'ma ssyl'nogo literatora. Perepiska A. V. i M. V. Tufanovyh. 1921–1942*. Pod red. T. M. Dvinyatinoj i A. V. Kusanova. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.

<sup>34</sup> ГАРФ. Ф. 102. Оп. 107. Дела 1909 г. Ед. хр. 289. Л. 4–4 об.

<sup>35</sup> Там же. Л. 7 об.

“...Sborishche družej, ostavlennyh sud’boju”. “Chinari” v tekstah, dokumentah i issledovaniyah.

Т. 2. Moskva: Ladomir, 2000.

*Tridcatiletie S.-Peterburgskogo Uchitel’skogo instituta 1872–1902 gg.* Sankt-Peterburg, 1903.

Tufanov Aleksandr. *Ushkujniki*. Sost. ZH.-F. ZHakkar i T. Nikol’skaya. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1991.

Александар Собољев

#### О РАНОЈ БИОГРАФИЈИ АЛЕКСАНДРА ТУФАНОВА

##### Резиме

Рад има за циљ да разјасни једну од мрачних епизода ране биографије Александра Туфанова — његово хапшење и осуду у периоду између 1902. и 1903. године.

*Кључне речи:* Александар Туфанов, случај Полицијске управе, Јефим Хлодовски.

Андрей Устинов  
Center for Open Studies (Сан Франциско)  
abooks@gmail.com

Andrei Ustinov  
Center for Open Studies (San Francisco)  
abooks@gmail.com

«КРУПНОЕ ЯВЛЕНИЕ»:  
КНИГА КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА 1926 ГОДА  
НА ФОНЕ ВРЕМЕНИ  
“BIG PHENOMENON”: KONSTANTIN VAGINOV’S BOOK  
OF 1926 IN THE CONTEXT OF TIMES

Работа посвящена истории выхода в 1926 году поэтической книги Константина Вагинова и реакции на нее в ленинградской литературной среде. Автор эссе предполагает, что этот сборник послужил основным стимулом для приглашения поэта и его последующего участия в ОБЭРИУ.

*Ключевые слова:* Константин Вагинов, Ленинградский союз поэтов, Ида Наппельбаум, Даниил Хармс, Иннокентий Оксенев, литературный быт, ОБЭРИУ.

The essay presents the history of the publication of Konstantin Vaginov’s book of poetry in 1926 and its reception in the Leningrad literary community. According to the author of the essay, this collection served as the main incentive for the poet’s invitation and his subsequent participation in OBERIU.

*Keywords:* Konstantin Vaginov, Leningrad Union of Poets, Ida Nappelbaum, Daniil Kharms, Innokentii Oksenov, literary environment, OBERIU.

Татьяне Львовне Никольской, с любовью

И смолкло все. Как лепка рук умелых:  
Тристан в расщелине лежит,  
Отшельник дремлет в келье книжной,  
Поэт кричит окаменев.

*Константин Вагинов*

В своей мемуарной заметке «Памяти К. Вагинова» Георгий Адамович, встречавший ушедшего поэта в Петрограде в начале 1920-х годов, называл

его стихи «музыкальными». «За эту музыку — за грустную и нежную мелодию его стихов — Вагинова все любили. Он не стал, конечно, большим поэтом. Но в его сборниках — больше обещаний, нежели во многих книгах известных мастеров. В советской литературе он был одинок. <...> Несколько друзей написали о нем сочувственные строки только теперь, когда его уже нет. Поступок смелый и благородный, по теперешним временам: не всякий рискнет навлечь на себя гнев “власть имущих” ради мертвеца. Вагинов долго болел, но до последних дней не переставал писать стихи, такие же непонятно-певучие, как и те, что писал еще мальчиком» (Адамович 1934: 3)<sup>1</sup>.

Кроме очевидного сборника Вагинова *Опыты соединения слов посредством ритма*, выпущенного «Издательством писателей в Ленинграде» в 1931 году в оформлении Марка Кирнарского, Адамович имел в виду и его предыдущую поэтическую книгу, изданную без названия, с обозначением на обложке и титуле:



В «Канве биографии и творчества» Вагинова Татьяна Никольская характеризовала эту книгу следующим образом:

В сборник (без названия) 1926 года вошли стихи, написанные поэтом в 1923–1925 годах. Вагинов остается в кругу своих излюбленных тем. По-прежнему античность, любовно и трагически воспринятая, переплетается с сегодняшним днем, многоступенчатые ассоциативные связи заменяют логические. Но круг античных образов изменился. Аполлона вытесняет сквозной образ Филострата, прекрасного юноши, лишь отдаленно соотносенного с авторами «Картин» и «Жизнеописания Аполлония Тианского». Вагиновский Филострат — своеобразная ипостась Орфея и *alter ego* лирического героя, носитель мифопоэтического сознания, одновременно находящийся

<sup>1</sup> Дополню библиографию Вагинова: после появления в парижских *Последних Новостях* через месяц некролог Адамовича был перепечатан в нью-йоркской газете *Новое Русское Слово* (1934. № 7832, 8 июля, с. 8).

в прошлом и в настоящем. Стих поэта претерпел значительные изменения. Отказываясь от броских «имажинистских» метафор, Вагинов незаметными сдвигами — сознательно неточной, но неизощренной рифмой, соединением несоединимых понятий (Г. Адамович сопоставлял его стихи с сюрреализмом П. Элюара), принадлежащих, однако, к одному лексическому пласту, используя архаизмы и образованные на их основе неологизмы, — создает новую для себя поэтическую систему. Если ранние стихи Вагинова Адамович справедливо сравнивал с картинами Чурлениса, а Брюсов писал, что Вагинов берет приемы образа у футуристов, то к стихам второй книги эти сравнения вряд ли приложимы. Обращение к античности, метод «клавишных» ассоциаций сближают Вагинова с Мандельштамом, но преувеличивать эту близость не следует<sup>2</sup>. Поэты идут во многом близкими, но разными путями, что не исключает отдельных совпадений или заимствований.

Часть критиков видела в поэзии Вагинова этих лет воскрешение символизма, «как-то по-новому проведенного через XVIII век и богато обогащенного им»<sup>3</sup>; ср. характеристику Вагинова как «пережившего становление символиста»<sup>4</sup>. Однако и эти утверждения справедливы лишь отчасти. <...>

Со второй половины 1926 г. Вагинов начинает работать над прозой, занимается переводами, пишет внутренние рецензии на французские романы. В 1927 г. в журнале «Звезда» печатается «Козлиная песнь», вышедшая в 1928 году отдельным изданием (Никольская 1998: 73–74).

Сборник стихотворений Вагинова по-настоящему ждали. Так, 28 февраля 1926 года Павел Лукницкий — будущий прототип Миши Котикова в романе «Козлиная песнь» — написал Льву Горнунгу в Москву, что в Ленинграде «выходит книжка К. Вагинова» (Гумилев в переписке 1994: 536). Раннее творчество поэта не вызвало симпатии у Горнунга — в 1923 году он дважды писал о Вагинове в рецензиях на издания с его участием, напечатанных в № 3 московского машинописного журнала *Гермес*<sup>5</sup>. Высказывания Горнунга в достаточной мере характеризуют общее отношение всего круга *Гермеса* к раннему творчеству поэта.

«Начинаясь поэмой К. Вагинова, — писал он в рецензии на сборник/журнал *Город*, — бестолковой, беспорядочной и потому характерной для автора, иначе не пишущего, сборник переходит затем к стихам Ф. Наппельбаум, которых нельзя не признать безукоризненными...» (Горнунг 1923а: 420). В рецензии на альманах *Звучащая Раковина* Горнунг несколько развил свои утверждения: «Трудно сказать что-либо о К. Вагинове. Очень сумбурный поэт, совершенно беспринципный в построении образов, подчас безобразных. Строка «И залетевшую со Стрелки стрекозу» выпирает своей нарочитой аллитерацией. Бессмысленны повторенья: туман, туман...,

<sup>2</sup> Ср. примечание Т. Никольской относительно статьи Льва Лунца «Новые поэты», написанной для невышедшей газеты *Ирида* (1922): «Л. Лунц отмечал близость к Мандельштаму и в ранней поэзии Вагинова: “Вагинов идет за Мандельштамом, он тоже отмечает логическое движение стиха, заменяя его фонетическим...”» (Никольская 1988: 81).

<sup>3</sup> См. ниже цитату из рецензии Ильи Груздева.

<sup>4</sup> См. ниже в разговоре об Иннокентии Оксенове.

<sup>5</sup> Я признателен Г. Левинтону за копии материалов из *Гермеса*.

табун, табун... Кузмин в “Абраксасе” возлагает на него большие надежды, но мы от подобных надежд уклонимся<sup>6</sup> (Горнунг 1923b: 439)<sup>7</sup>.

В ответном письме к Лукницкому 2 марта 1926 года Горнунг признавался, что плохо знает поэта, а его прежние стихи вызвали у него отторжение:

Вы пишете о Вагинове. Знаете, я его не знаю совсем. То есть, того, что я читал, было, наверное, мало, чтобы понять его. Поэтому первое впечатление было, скорей, не положительное. Но несомненно чувствуется и большой талант и большая культура, стоящая пока еще сзади, не нашедшая соответствующего воплощения. Поэтому многие образы кажутся философски даже, а не только тематически, неоправданными. Помимо же этого, хочется просто верить Кузмину, хотя бы на слово<sup>8</sup>. Но я не знаю последних стихов, входящих в новую книгу, совершенно. Надеюсь, что и Вагинов не сегодня, так завтра

<sup>6</sup> Имеется в виду сентенция Михаила Кузмина в его фельетоне «Письмо в Пекин», где он сперва написал о близком ему Юрии Юркуне и после о Вагинове:

Вихревой блеск описаний, восторженная нежность к жизни, природе и людям, патетизм лирических рассуждений, эмоциональность фабулы и способность показывать каждый предмет, каждое слово со всех сторон, в трех измерениях — еще не оцененные достаточно свойства прозы Юрия Юркуна, может быть, наиболее своеобразной из современной.

Тут же я обращаю ваше внимание на стихи и прозу Константина Вагинова, зная вашу привычку следить за всем значительным с самого начала (Кузмин 1922: 60).

В этом, втором по счету, выпуске *Абраксаса* были напечатаны «малая проза» Вагинова «Звезда Вифлеема» (стр. 10–16), а также стихотворения «Искусство» и «Шумит Родос, не спит Александрия...» (стр. 24). Последнее из них поэт включил в книгу 1926 г. (стр. 17–18). Согласно воспоминаниям Ольги Гильдебрандт-Арбениной, Ю. Юркун «стихи Вагинова любил больше, чем Мандельштама» (Кузмин 2007: 158).

<sup>7</sup> Ср. общее замечание Максима Кенигсберга об участниках сборников *Абраксас*, в том числе о Вагинове, в его рецензии в том же выпуске *Гермеса* (стр. 417–420; подпись «Шнюспельпольд»): «Несколько прекрасных вещей — стихи Ахматовой, проза Кузмина, а всё остальное — какая-то лаборатория, гомункулы, вышедшие из реторт, какая-то хлебниковщина на новый манер, футуризм на изнанку, и вместе с тем теория или критика, пусть в виде информации, в которой рекомендуются свои же, особенно К. Вагинов, провозглашаемый чуть ли не великим...» (Левинтон, Устинов 2001: 331). Речь идет о высказываниях Ореста Тизенгаузена в первом выпуске *Абраксаса*, который адресовал стихи Вагинова как «почти прекрасные» и далее написал: «Константин Вагинов совсем определившийся и совершенно законченный мастер, может быть, один из крупнейших поэтов наших дней. Вагинов умеет находить и нашел настоящие слова <...>. Большая работа поэта позволяет и прощает ему многое-многое <...>. Константин Вагинов единственный поэт, знающий метр как “кровь стиха”, рифму как “дыхание его”, содержание как “биение трепетного сердца”. Он единственный умеет любить, трогать своими трупными (не Бодлэра) руками и уложить в коробки невыразимой прелести все слова, зная их тайный смысл, чувствуя их невидимую жизнь» (Тизенгаузен 1922: 60–61).

<sup>8</sup> Судя по рецензии Горнунга на *Звучащую Раковину*, здесь он имеет в виду отзыв Кузмина о Вагинове во втором *Абраксасе*. Что, однако, не исключает его возможного знакомства с оценкой, данной Кузминым в сентябре 1922 г. в его статье «Парнасские заросли»: «...настоящий поэт зреет в К. Вагинове», — и далее в *Post Scriptum*’е отметил «на глазах развивающееся дарование К. Вагинова» (Кузмин 1923: 121–122). Ср.: (Гумилев в переписке 1994: 536). Замечу также, что в вычеркнутом фрагменте первоначальной версии «Парнасских зарослей» Кузмин посоветовал, что Вагинов выпустил *Путешествие в хаос* преждевременно: «И кажется мне, что [жизнь проталкивается в чисто девических песнях Раисы Блох, в кое-каких строчках Оношкович-Яцыны, в стихах Вагинова, поторопившегося

придет к некоторому логическому опрошению, этому есть много примеров (Гумилев в переписке 1994: 535).

История книги Вагинова восстанавливается по свидетельствам современников. Как заметила А. Пахомова, «книгу эту не вызывались издавать ни Союз поэтов, ни Союз писателей: для нее собирали рубли “по подписке” на одном из четвергов поэтессы Марии Шкапской» (Пахомова 2016: 313). Описание этого четверга мы находим в дневниковых записях Лукницкого:

*15.01.1925*

«Четверг» у Шкапской. В «программе» драма И. Оксенова. Здесь: К. Вагинов, Н. Браун, Н. Баршев, С. Спасский, И. Наппельбаум, С. Полоцкий, В. Ричиотти, И. Садофьев, Н. Вольпин, А. И. Ходасевич, И. А. Бунина, Марина Чуковская, С. Г. Каплун и др. Есть незнакомые. Н. Тихонов и Н. Павлович — отсутствуют. Рассматривание альбома, игра в «дурочки», болтовня и прочие умные занятия. Скука.

К. Вагинову собирали по подписке рубли на издание его стихов. Он подарил мне «Путешествие в хаос». <...> И. Наппельбаум рассказывала злобные сплетни про АА<хматову>. Рассказывала милым и простодушным голосом. <...>

И. Наппельбаум об АА сказала мне следующую фразу: «Не знаю, как в общении с мужчинами, а в общении с женщинами — она тяжелый человек», — и говорила о тщеславии АА (Лукницкий 1991: 31)<sup>9</sup>.

Лукницкий был особенно близок Вагинову в эти годы и в своих дневниковых записях оставил свидетельства о встречах с поэтом:

*17.04.1925. Пятница*

Вечером у М. Фромана, на дне его рождения. У него Костя Вагинов с Шурой Фёдоровой, сёстры Наппельбаум (Ида и Фрида), Кулаковы, Цецилия Лазаревна и художник — сосед.

Пили чай, была бутылка розового муската и бутылка хересу. За долгим чаем — разговоры о музыке, о Клемперере и т. д. После чая — в гостиной — Цецилия играла на пианино. Костя Вагинов в разговоре о музыке участия не принимал. МАФ<роман> читал сказку о зайке. Я читал неизвестный отрывок из поэмы «2 сна», говорили о Гумилёве в связи с этим. Слушал стихи Фриды. Разошлись во 2 часу, Костя остался ночевать у МАФ'а, я провожал Цецилию Лазаревну (Лукницкий 1991: 132).

---

выпустить книжку, в холодноватой пышности Б. Папаригопуло и в ремизовской сиротке Анатолии Фролове]...» (Кузмин 2000: 222).

<sup>9</sup> Ср. запись о предыдущем журфиксе с участием Вагинова:

«Четверг» у М. М. Шкапской. Шкапская с самодовольством демонстрирует всем свои литературный «сокровища» — толстую тетрадь с автографами, портретами, анекдотами и разными наклейками. Собрались у Шкапской — К. Вагинов, А. Шварц, И. Оксенов, П. Медведев, Н. Павлович, М. Фроман, Н. Дмитриев.

В 11 часов вечера пришел Н. Тихонов — сидя на столе, прочел новую свою поэму — в ней Кавказ, медвежонок, тигр и пр<очее> — 680 строк. Много хороших мест — большая ясность и точность выражения. Очень много экзотики. Фроман говорит: «Тихонов — пастух, слова гоняет стадами. Ходасевич — напротив — работает над отдельными словами, а Ахматова — над строчкой»... Как глупо... (Лукницкий 1991: 9–10).

И позже:

*27.11.1925. Пятница*

...Сани подлетели (лошадь попалась хорошая) к Ш<ереметевскому> д<ому>. Я поцеловал руку АА<хматовой>, и она вошла в подъезд. Я пошел к Литейному, через двор, чтоб повстречаться с Пуниным. Встретился. Поговорили.

Попрощался с ним и пошел в Союз поэтов. Пробыл там час и пришел домой. <...>

В Союзе была смертная скука, и я очень недолго был там. В Союзе были — бывш<ие> члены «Мастерской Слова», кроме Н. Брауна; МАФ<роман>, <ленинградские> имажинисты, Костя Вагинов и другие. Публики — несметное количество, серой и скучной.

Встретил там Ел<сн>у Данько, пришедшую послушать стихи и скучавшую.

Домой шел с Костей Вагиновым. Говорили о литерат<урных> влияниях на Пушкина, выяснилось, что биографии Анненкова он не знает... Он обнаружил, что «Море» имеет отношение к Байрону. Я сказал, что это уже давно известно. Но разговор был приятный и теплый. Звал его к себе, и он обещал зайти на днях... (Лукницкий 1991: 282).

И еще:

*10.05.1926*

Вечер у Спасских.

Вечер оказался лучше, чем я думал, потому что хорошо играла на рояле Юдина, и музыка, которой я давно не слышал, дала мне несколько минут гармонического существования. А в первом отделении читали прозу и стихи — <К.> Федин, М. Кузмин, Б. Лившиц, К. Вагинов, С. Спасский и Н. Баршев (Лукницкий 1997: 149–150).

Впрочем, вскоре происходит раскол этих отношений:

*15.10.1927*

Показывала в Мраморном дворце <Ахматова> Шилейко «Звезду» №8. О стихотворении Вагинова он отозвался так: «Чувствуется урод». Это совпало с высказанным раньше мною мнением (с ним вполне согласилась АА<хматова>), что стихотворение это (да и большинство других вагиновских) вызывает неприятное чувство и неодолимую антипатию.

Правда, раз это так, это значит, что индивидуальность в стихотворениях Вагинова есть... Но на таких отрицательных моментах строили свою индивидуальность многие поэты, и всё же оставались очень незначительными величинами.

АА привела в пример Потемкина:

«Мне совсем не нравится

На дагерротипе:

Я была красавица,

А теперь вся в сыпи...» (Лукницкий 1997: 295).

Этим же днем помечена другая запись Лукницкого из той категории, которую Хармс определил бы как «ничего не понимают» (Хармс 2002: 129):

«Говорили о Пунине, к которому сегодня приходил Хармс — с предложением стать во главе группы футуристов для издания футуристического журнала. Пунин согласился, созвонившись с Лебедевым. АА<хматова> правильно считает, что если литературная “молодежь” объединяется со “стариками” — это только доказательство слабости молодежи» (Лукницкий 1997: 295).

Дальнейшие обстоятельства издания книги Вагинова выясняются из письма полученного летом 1926 года Ниной Берберовой от подруги своей молодости Иды Наппельбаум, о которой она рассказывала в своих мемуарных заметках «Из петербургских воспоминаний. Три Дружбы»: «Ей было тогда двадцать лет. Я не могу назвать ее полным именем. Она, может быть еще жива. Наша дружба началась как-то сразу. <...> С И. мы переписывались до 1926 года. В начале 30-ых годов муж ее был арестован и умер в ссылке (новые эмигранты-литераторы Ленинграда знали его). Через несколько лет она вышла замуж вторично. Второй ее муж также погиб. Так прошла ее жизнь» (Берберова 1953: 164).

Дальше Берберова цитировала письмо Наппельбаум, долетевшее к ней из Ленинграда:

Всеобщей радостью была книга Константина Вагинова, члена «Звучащей Раковины», вышедшая в свет в начале 1926 года, — но с каким трудом!

«Костя Вагинов много пишет, много работает, — писала в своем последнем письме И., — много учится и читает, главным образом старую французскую литературу. Книжка его вызвала много толков, она взбудоражила всю литературную публику. Только теперь они заметили, что это «крупное явление» в русской литературной жизни, и заговорили о том, что надо что-то делать, чтобы ее выделить, чтобы побольше внимания вообще оказать вагиновскому творчеству. Чтобы издать эту книжку, материально сложились почти все литераторы Ленинграда и теперь гордятся ею. В Союзе Писателей был устроен вечер с приветственными речами, с докладом и т. п. И в частном доме читался тоже доклад о книжке. Всё это, конечно, чушь, дело не в этом, и ему этого не нужно, интересно это поскольку изобличает возможность окружающих реагировать на художественные явления, каждого — по силе возможности его ума».

Печататься было негде, «созвучным» быть было трудно (Берберова 1953: 157).

Через пятнадцать лет после публикации воспоминаний «Три дружбы» Берберова решила написать Наппельбаум и неожиданно получила от нее весточку — открытку с известной графикой Стасиса Красаускаса, посланную наудачу к новому 1969-му году:

Дорогая, прекрасная моя Нина!

В качестве первой весточки за столько десятилетий — шлю тебе поздравление с Новогодним праздником. Знай, что ты для меня всегда юная, горячая, живая... Такой ты для меня осталась навсегда.

Благодарю, что ты искала и отыскала меня.

О себе напишу в следующий раз подробнее. Боюсь, что это письмо задержится в пути и опоздает к праздникам. Но всё равно сама возможность написать тебе — для меня праздник.

Твоя Ида. 28/ХІІ — 68  
Благодарю за письмо!<sup>10</sup>.

В августе 1981 года Наппельбаум дополнила свое «последнее письмо» того времени к Берберовой мемуарным рассказом:

Даже удивительно, что читающая публика не испугалась его непонятности, его фантастики, его многоплановости. И не только читатели, но и издатели, редакции. Дух свободного творчества всех увлекал в те времена.

Когда готовилась его книжка «Стихотворения» и требовались присмотр и забота самого автора, что Вагинову было недоступно, поэт Михаил Фроман пришел на помощь растерявшемуся собрату: все переговоры, хлопоты с издательством и типографией, консультации о бумаге, шрифте, обложке и с художником — всё взял на себя. И когда книжка вышла в свет, автор надписал Фроману: «Дорогой Михаил Александрович! Эта книжка до некоторой степени Ваше дитя. Детский дом <типография им. Ивана Федорова> одел, не без Ваших настойчивых указаний, ее в скромное платье. Вам даже снились сны по поводу ее первого выхода из Детдома.

Примите ее от меня, как знак любви и дружбы. В<агинов>. 8 / III — 26 г.»<sup>11</sup>.

Три сборника интереснейших стихов успел выпустить Вагинов: «Путешествие в хаос», «<Стихотворения>», «Опыты соединения слов посредством ритма» (Наппельбаум 1988: 92).

13 марта 1926 года Лукницкий подарил экземпляр книги Анне Ахматовой, отметив это событие в дневниковой записи:

К. Вагинов.

Я подарил АА книгу К. Вагинова. Ей понравился внешний вид книжки. Заметила, что он напоминает журнал «Старые годы». Взяла читать — унесла в Мраморный дворец (Лукницкий 1997: 63), —

<sup>10</sup> The Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University, New Haven, CT). Nina Berberova Papers. GEN MSS 182. Box 15, folder 411. Судя по штемпелям письмо было отправлено заказной авиапочтой 30 декабря и получено в Принстоне, согласно кафедральному штампу 8 января 1969 года. Следующее письмо И. Наппельбаум достигло адресата только в сентябре 1978 г. и только потому, что было отправлено с оказией:

Дорогая, дорогая Нина!  
Всегда, всегда ты со мной через всё многолетие нашей разлуки.  
Совсем различный опыт жизни нас не оторвал друг от друга, а сближил так, как это может сделать власть мечты.  
Твое единственное письмо — моя реликвия. Как я хочу твоих слов...  
У меня семья — дочь (инженер), зять, любимый внук (15 лет), друзья, обожаемый город. Но тебя нет!

Обнимаю, обнимаю,  
Твоя Ида.

Ленинград  
1978 г.

<sup>11</sup> Инскрипт был опубликован Л. Чертковым (Вагинов 1982: 222). Другой надписанный экземпляр книги сохранился в собрании М. С. Лесмана: «Елизавете Григорьевне Полонской со всеми дружескими чувствами, которые существуют на свете. Вагинов. 17.III.26.» (Книги и рукописи 1989: 56).

а месяц спустя переслал другой экземпляр книги Горнунгу (Горнунг 2019: 224), который, в свою очередь, записал в дневнике:

13.4.1926

У Шервинского. «Узел». Дал ему свои стихи. Читал<ись> Сельвинский, Кочетков и петербургские поэты Вагинов, Кузмин. <...>

14.4.1926

Получил от Лукницкого книжечку Вагинова и портрет Гумилева. Ужасно рад (Горнунг 2019: 225).

Что касается Берберовой, то зимой того же 1926 года — совсем незадолго до выхода книги, — она могла ознакомиться с литературным портретом Вагинова, созданным для парижского *Звена* (*Chainon*) Георгием Адамовичем:

Не думаю, чтобы Вагинов когда-нибудь стал знаменитым. У него нет ни воли, ни силы, ни настойчивости. Однако его стихи, своеобразные в высшей степени, должны всё-таки найти в мире какой-то ответ или отзвук. <...>

В стихах Вагинова нет ничего похожего на обычную речь. Логика отсутствует совершенно. Сцепление образов и слов произвольно, а если и подчинено каким-нибудь законам, то только звуковым, — смутным и сбивчивым. Его поэтическая фраза прозаически представляет собой фразу вполне бессмысленную.

Первое стихотворение Вагинова удивляет и, пожалуй, раздражает. Прислушиваясь, начинаешь различать в этом бреде мелодию, ни на что другое не похожую. Это дребезжащая, прерывистая мелодия, слабая, но с отзвуками таинственной, «вечной» музыки, тональности Лермонтова или Жуковского, — той, которая и не снилась Тихонову и его собратьям<sup>12</sup>.

В современной русской поэзии Вагинов одинок.

Но вот что удивительно: Вагинов, мало развитой, мало сведущий человек, перекликается с последней и далеко не незначительной французской поэтической школой, с сюрреализмом. Стихи некоторых сюрреалистов — Поля Элюара, например, — кажутся переводом Вагинова. Сюрреалисты суше Вагинова, у них нет его расплывчатости в стиле, его округленности в ритме. Но основа та же. И, вероятно, эта связь не случайна, а лишний раз доказывает, что «идеи носятся в воздухе» (Адамович 1926: 2).

По-своему замечательным было также наблюдение Ильи Груздева, в апреле 1923 года зачислившего Вагинова в разряд «поэтов-одиночек», который «очень сложно и очень выдержанно пишет» в стихотворениях, напечатанных в сборниках *Абраксас*<sup>13</sup> и единственном выпуске журнала

<sup>12</sup> Ср. также чуть позже сделанное Адамовичем наблюдение в обзоре новых книг — в их числе «“Ларь” — сборник стихов восемнадцати поэтов»: «Конечно, все они подражают, заметнее всего подражание Анне Ахматовой и Анненскому. Резко своеобразен Вагинов, беспутный, бестолковый, сомнамбулический поэт, которому едва ли суждено оставить какой-либо след в русском искусстве, — кроме бархатных, виолончельных звуков, кроме удивительной певучести, этого “дара неба”...» (Адамович 1927: 72).

<sup>13</sup> В своей рецензии на первый *Абраксас* Адриан Пиотровский отмечал «у Вагинова, совсем еще молодого, неожиданно «страшную взволнованность лирической души» (Пиотровский 1922: 7).

*Город* (Петроград, 1923). «В нем словно воскресает символизм, — замечает Груздев, — но как-то совсем по-новому, проведенный через XVIII век и богато отягощенный им» (Груздев 1923: 37–38)<sup>14</sup>.

Это же впечатление разделяла и Вера Лурье, которой поэт посвятил стихотворение «Упала ночь в твои ресницы / Который день мы стережем любовь...»<sup>15</sup>. Она рассказала о Вагинове в статье «Петроградское», сочи-

<sup>14</sup> Прежде в рецензии на альманах *Звучащая Раковина* (Петербург, 1922) Груздев так написал о Вагинове:

Но один из наиболее интересных авторов — Константин Вагинов. По нескольким стихотворениям еще трудно говорить о его творчестве, можно отметить лишь некоторые элементы. У него есть подкупающая лиричность. В стихотворении «У милых ног венецианских статуй» он еще усиливает ее приемом лирического повторения (которым так хорошо пользуется, между прочим, Сергей Есенин; напр<имер,> «Трубит, трубит погибельный рог, Как же быть, как же быть теперь нам...»). <...>

В других стихотворениях Вагинова лиричность заглушается метафорической образностью, несколько отвлеченной, отдающей холодком малопонятной абстракции.

Палец мой сияет звездой Вифлеема,  
В нем раскинулся сад, и ручей благовонный звенит,  
И вошел Иисус, и под смоквой плакучею дремлет  
И на эллинской лире унылые песни твердит.

<*Звучащая Раковина*, с. 73. — А. У.>  
(Груздев 1922: 61).

В связи с последним стихотворением ср. в воспоминаниях И. Наппельбаум фрагмент о *Звучащей Раковине*:

Наш Мэтр понимал поэзию как амфору, сосуд, вмещающий хмельную влагу волшебного искусства. Для него поэзия была форма, хранилище мыслей и чувств. И вдруг в этом же здании, за тем же столом, прозвучали строки:

Палец мой сияет звездой Вифлеема,  
В нем раскинулся сад и ручей благовонный звенит...

Что это? Из какого сна, из каких видений? Это был голос поэзии Вагинова. Но Мэтр не испугался, не возмутился, не отринул, он вошел в этот сад с интересом и удивлением.

И дальше у Вагинова:

— И вот Иисус, он под смоквой плакучею дремлет...

И еще дальше:

— Отошел на двенадцать неровных, негулких шагов...

Почему двенадцать, почему Иисус?

Но ведь и у Блока то же и тогда же в «Двенадцати».

О необъяснимая, неразгаданная власть поэзии!

(Наппельбаум 1988: 90).

Ср. также замечание А Дмитренко: «В рецензии на *Звучащую Раковину* И. И. Садофьев, процитировав первые четыре строки комментируемого стихотворения, заметил, что у Вагинова “такой палец, что только ахнешь”» (Садофьев И. «Мертвая и живая литература». *Литературная неделя*. Приложение к № 128 газеты *Петроградская правда*. 1922. 11 июня. № 4. С. 1)» (Вагинов 2002: 158).

<sup>15</sup> Летом 1989 года Вера Иосифовна показывала мне книгу Анны Ахматовой *Чётки* (Петроград, 1916) с автографом этого стихотворения, вписанным Вагиновым на авантитуле, и с его дедикацией: «Дорогой Вере Лурье. В память однолетней большой дружбы на книжке Вашей любимой поэтессы, посвящаю», — подписанной «Вагинов К. 9/X 21 г. Петербург». Как отметил А. Дмитренко, «надпись на книге была сделана, по-видимому, в день отъезда Веры Лурье с семьей за границу — в Ригу, затем в Берлин» (Вагинов 2002: 151).

ненной для берлинской газеты *Дни* летом 1923 года — по времени это самые ранние из воспоминаний о нем:

С Константином Вагиновым мы познакомились осенью 1921 года, на лекциях в «Доме Искусств». Маленького роста, худой, с детской улыбкой и грустными карими глазами, он носил коричневый френч, а поверх него огромную шинель отца-полковника, в которой он жалко утопал<sup>16</sup>. <...>

Стихи Вагинов пишет почти ежедневно, обычно циклами, затем переписывает их в крохотные книжки из цветной бумаги, с пестрой обложкой. Он символист; ключ к пониманию своих стихов часто находит лишь после их написания; тогда вокруг одного основного стихотворения создает целый стихотворный цикл, причем последние стихи его циклов бывают обычно проясненнее первых; таким образом у Вагинова в творческом процессе — два периода: первый, когда он пишет непонятное, затем второй, когда от непонятного переходит к проясненным произведениям.

Как-то мы писали с Вагиновым коллективно стихотворение; у него крайне забавная манера писать: строчки он нанизывает, подбирая слова по звуковой близости, или приятности красок; произведения его насыщены крайне неожиданными образами, часто в них сквозит что-то романсовое; Вагинов почти не пользуется чистой рифмовкой, считая ее чересчур законченной и резкой, а предпочитает ассонансные окончания (Лурье 1923: 12).

В статье «Вагинов», написанной для неосуществленного литературного альманаха 1929 года, в котором предполагалось совместное участие обэриутов, формалистов и представителей современной литературы — поэтов, прозаиков, критиков, — Борис Бухштаб дал достойную оценку этой книжечки в 58 страниц, специально отметив, подобно Иде Наппельбаум в частном письме, что «этот сборник был принят, как одно из наиболее заметных появлений <19>26-го года»:

Тираж 500. Я жалею будущего историка литературы. В замкнутом кругу поэтов и близких к жизни литературы критиков этот сборник был принят, как одно из наиболее заметных появлений 26-го года. Но в журналах критики пишут не друг для друга. А для читателя, приходящего к литературе не из ее собственных недр, эта книга мертва — и до того непонятна, что ни один из критиков, представляющих массового читателя, не отозвался на нее даже обычным: «автора надо засадить в сумасшедший дом»; — сборник встречен гробовым молчанием. Будущий историк легко упустит его из виду, а если не упустит, — ему трудно будет представить эту книгу живой, почувствовать бывший в ней некогда смысл. Из сочувствия к будущему исследователю я и написал эту заметку (Бухштаб 1990: 273–274).

Увидевший свет в начале марта 1926 года, этот сборник так и не получил адекватной критической реакции, хуже того, ему категорически не повезло и впоследствии. Как книга стихотворений этот сборник не представ-

<sup>16</sup> Ср. в записи Лукницкого 4 декабря 1925 г.: «АА<хматова> рассказывает, как (в 1922–23 гг., зимой) ее пригласили на собрание Цеха <Третьего Цеха Поэтов. — А. У.> (это было, кажется, последнее собрание). АА пришла, но там все были переполнены семейной историей (И. Одоевцева?). Был там Г. Иванов с видом мэтра, и был Костя Вагинов в какой-то непомерно длинной шинели» (Лукницкий 1991: 294).

лен ни в одном из трех изданий поэтического наследия Вагинова, где тщательно отобранные им самим для этой книги стихи приписываются к аморфным и по структуре и по названию разделам, как, например, «Стихотворения 1920–1930» (Вагинов 1982), или «Стихи 1919–1923 годов» и «Стихи 1924–1926 годов» (Вагинов 1998; Вагинов 2012), — вопреки исходным намерениям и авторской воле.

Тем самым разрушается поэтический континуум этой книги, в которой с особым пристрастием выдержана хронология публикуемых стихотворений. Под каждым из них указан месяц и год написания — от первого стихотворения «В пернатых облаках всё те же струны славы / Амуров рой...», где проставлено «Июль 1921 г.» до последнего — «Да, целый год я взвешивал, / Но не понять мне моего искусства...», сопровождаемого датой «Декабрь 1924 г.»

Совершенно необходимо восстановить состав книги Вагинова 1926 года, чтобы показать, как автор выстраивал этот сборник — от начального посвящения «А. Фёдоровой»<sup>17</sup> до финального оглавления. Как сказано выше, стихотворения следуют безошибочно в строгом хронологическом порядке:

### Константин Вагинов | Ленинград 1926

1.	«В пернатых облаках всё те же струны славы / Амуров рой...»	Июль 1921 г.
2.	«Помню последнюю ночь в доме покойного детства...»	Март 1922 г.
3–7.	Поэма квадратов: а. «Да, я поэт трагической забавы, / А всё же жизнь смертельно хороша...» б. «На скоротечный путь вступаю неизменно, / Легка нога, но упадет путь...» с. «И вижу я несбывшееся детство, / Сестры не дали мне...» д. «Да, я поэт трагической забавы, / А всё же жизнь смертельно хороша...» е. «Покатый дом и гул протяжных улиц...»	Июнь 1922 г.
8.	«Любовь страшна не смертью поцелуя, / Но скитом яблочным...»	Июнь 1922 г.
9.	«Среди ночных блистательных блужданий, / Под треск травы...»	Август 1922 г.
10.	«Шумит Родос, не спит Александрия...»	Ноябрь 1922 г.

<sup>17</sup> О них прекрасно написала И. Наппельбаум: «Они вдвоем — Костя Вагинов и Шура Федорова — просиживали белыми ночами до утра на ступенях набережной. Оба небольшие, одного роста, одетые во что-то неприметное. <...> А они разговаривали, говорили, говорили... Он учил, рассказывал, вспоминал, фантазировал, дарил, дарил всё волнующее, будоражащее душу поэта. И она, Шура Федорова, хотя была вся другая, из другого мира, как с другой планеты, всё восприняла, впитала, осознала неожиданный ход его мыслей, его странное виденье. Она росла. И поднялась, и стала его музой, сестрой, советницей, редактором. Она стала полноправной Вагиновой» (Наппельбаум 1988: 91–92).

11. «Я полюбил широкие каменя, / Тревогу трав на пастбищах крутых...»	Январь 1923 г.
12. «В селеньях городских, где протекала юность...»	Февраль 1923 г.
13. «Крутым быком пересекая стены, / Упал на площадь виноградный стих...»	Февраль 1923 г.
14. «У трубных горл, под сенью гулкой ночи...»	Февраль 1923 г.
15. «И пестрой жизнь моя была / Под небом северным и острым...»	Февраль 1923 г.
16. «Не человек: всё отошло и ясно, / Что жизнь проста...»	Март 1923 г.
17. «“Я воплотил унывный голос ночи, / Всех сновидений юности моей”...»	Июль 1923 г.
18. «Один средь мглы, среди домов ветвистых / Волнистых струн перебираю прядь...»	Ноябрь 1923 г.
19. «Под гром войны тот гробный тать / Свершает путь поспешный...»	Ноябрь 1923 г.
20. «Вблизи от войн, в своих сквозных хорах...»	Ноябрь 1923 г.
21. «И лирник спит в проснувшемся приморье...»	Январь 1924 г.
22. «Как хорошо под кипарисами любви / На мирном острове, в дремотной тишине...»	Январь 1924 г.
23. ПСИХЕЯ («Спит брачный пир в просторном мертвом городе...»)	Январь 1924 г.
24. «О, сделай статуей звенящей / Мою оболочку...»	Апрель 1924 г.
25. «Из женовидных слов змеей струятся строки...»	Апрель 1924 г.
26. «Под лихолетьем одичалым, / Среди проулков городских...»	Апрель 1924 г.
27. «В одежде из старинных слов / На фоне мраморного хора...»	Апрель 1924 г.
28. ОТШЕЛЬНИКИ («Отшельники, тристаны и поэты...»)	Май — Сент. 1924 г.
29. «Поэзия есть дар в темнице ночи струнной, / Пылающий, нежданный и глухой...»	Сентябрь 1924 г.
30. «Одно неровное мгновенье / Под ровным оком бытия...»	Сентябрь 1924 г.
31. АНАХАРЗИС («Под чудотворным нежным звоном...»)	Октябрь 1924 г.
32. «Не тщись, художник, к совершенству / Поднять резец искривленной рукой...»	Октябрь 1924 г.
33. «О, сколько лет я превращался в эхо, / В стоящий вихрь развалин теневых...»	Декабрь 1924 г.
34. «Да, целый год я взвешивал, / Но не понять мне моего искусства...»	Декабрь 1924 г.

Безусловно, эти поэтические метрики были призваны Вагиновым чтобы продемонстрировать его «литературную эволюцию» в эпоху «промежутка», если воспользоваться понятиями из тезауруса формалистов. Неслучайно, что пытаюсь дезавуировать *Опыты соединения слов посред-*

*ством ритма* в своем докладе «Лирика как орудие классовой борьбы (о крайних флангах в непролетарской поэзии Ленинграда)», один из «правых» критиков Сергей Малахов, относивший себя к «офричникам» (от имени угарного марксиста Владимира Фриче)<sup>18</sup>, отметил, что даже «само заглавие книги Вагинова свидетельствует, что он работает по творческим методам формальной школы». По этой причине докладчик пришел

<sup>18</sup> Ср.: «Будучи учеником и последователем “пионера марксистского литературоведения” академика В. М. Фриче, Малахов, по его словам, вместе с М. К. Добрыниным в 1929 г. был направлен в Ленинград “сражаться” с формализмом. За непримиримость, проявленную ими в отстаивании идейных установок своего учителя, Малахов и Добрынин получили от ленинградских формалистов прозвище “офричников”» (Из книги воспоминаний 2006: 191). См. в главе «“Офричники” и формалисты» из воспоминаний Малахова 1960-х гг. «Живые современники»:

Формалисты встретили наш приезд в Ленинград каламбуром, который, пробежав по всему городу как веселый огонек по бикфордову шнуру, взорвался оглушительным хохотом по нашему адресу: «Ну, приехали “офричники”! Теперь вместо литературы будет один “Малахов курган”!»

Дабы превратить это шутовское пророчество в действительную победу марксистского литературоведения над формализмом, приходилось еще немало потрудиться. Формалисты, уже разбитые и вытесненные с ведущих литературоведческих позиций в Москве, еще занимали видное положение в Ленинграде, они оказывали большое влияние на литературные группы и привлекали к себе сочувственное внимание вузовской молодежи бенгальским огнем своего «формального метода», фейерверочным фонтаном полемических доказательств, треском разрывающихся «шутих» своего неожиданного остроумия.

Научно-исследовательский контингент Государственного института истории искусств (ГИИИ) и преподавательский состав его Литературных курсов, превращенные в штаб-квартиру ленинградского формализма, действительно блистали звездами первой величины. Академически фундаментальной В. М. Жирмунский, филологически наиболее снаряженный современным оружием западноевропейского формализма; элегантный и в личном обаянии, и в литературных доводах Юрий Тынянов; блещущий отточенным лезвием литературного анализа, утонченного вкуса и едкого остроумия Борис Михайлович Эйхенбаум; мрачный и талантливый, как Сальери, «разъясвший музыку» стиха Б. В. Томашевский. А за этими могучими рыцарями формализма, прославленными в турнирных боях с красными командирами марксистско-ленинского литературоведения, пестрой толпой стояли молодые формалисты — Б. Я. Бухштаб, Л. Я. Гинзбург и другие, готовые вовремя сменить своему сюзеру сломавшееся в стычке копье или пустить из-за его спины отравленную стрелу в побеждающего противника.

Подменяя марксизм взглядами наиболее уязвимых представителей советского литературоведения, формалисты, пожертвовавшие ради остроты своим московским собратом — Г. Шпетом, издевательски говорили в адрес заместителя директора ГИИИ Я. А. Назаренко:

Уж лучше — Шпет, чем никогда,  
И — никогда, чем Назаренко!

(Из книги воспоминаний 2006: 192).

Формалистская «острота» — это поговорка, ведущая отсчет от ОПОЯЗа: “zu spät”, — то есть Шпет и его сторонники явились «слишком поздно». В случае «младоформалистов» это поговорка превратилась в конструкцию мнимости: «Боря (Бухштаб) передал мне “по секрету” дошедшую до него фразу Тынянова о нас (об учениках, о “молодом поколении”): “Что же, они пришли к столу, когда обед съеден”» (Гинзбург 1989: 32).

к неутешительным заключениям, что в поэтической практике Вагинова воплощаются теоретические установки формалистов:

Практика этого метода в стихах Вагинова показывает лишний раз реакционную сущность и самого метода и руководствующейся им практики. Ю. Тынянов, один из наиболее талантливых и по-своему наиболее последовательных теоретиков формальной школы, прекрасно раскрывает идеалистическую сущность собственных теоретических предпосылок. Чрезвычайно распространено, с легкой руки самих формалистов, представление об их эмпирическом подходе к литературе, будто бы лишенном руководящих философских установок. Теоретический вывод Тынянова о литературе, как системе формальных приемов, развивающихся имманентно по внутренним законам автоматизации одних приемов и самовозникновения полярно им противоположных, пускай он и кажется Тынянову выводом, вытекающим из изученного материала, свидетельствует, что исследователь руководствуется идеалистическим принципом самодвижения сознания. <...>

К. Вагинов <...> идет именно по хлебниковскому пути формалистского экспериментаторства в области «самовитого слова» и в этом вопросе занимает одну из крайних позиций (Малахов 1931: 161–162).

Этот доклад Малахова вызвал непропорциональный его тематике отклик в литературных кругах — его не оставила без внимания даже эмиграция, причем в фокусе этого короткого газетного высказывания оказался именно Вагинов<sup>19</sup>. Более того, заметка была озаглавлена строкой «Предстану я потомкам соловьем» из его стихотворения «Один среди мглы, среди домов ветвистых / Волнистых струн перебираю прядь...» (1923):

---

<sup>19</sup> Ср. в отчете, написанном на грани доноса, корреспондента *Литературной газеты* Б. Реста:

Два последних собрания ленинградских советских писателей посвящены второму — поэтическому — кругу творческой дискуссии.

С докладом «Лирика как орудие классовой борьбы» выступил С. Малахов. Опровергая вздорные утверждения о «нейтральности лирики», он дал развернутый анализ конкретных произведений трех ленинградских поэтов — К. Вагинова, С. Спасского и Н. Брауна. Творчество этих поэтов С. Малахов считает характерным для размежевки, происходящей в попутнической поэзии.

С. Малахов отмечает наличие реакционных тенденций в книге стихов К. Вагинова — «Опыты соединения слов посредством ритма». К. Вагинов тенденциозно воспринимает и искажает советскую действительность, он уходит в бредовый мистический мир...

Характерно, что помещенные в книге стихи, написанные в 1921 г., ничем не отличаются от стихов поэта последних лет. Вагинов, — указывает С. Малахов, — работает по методам формалистской школы, его творческий метод — откровенно идеалистический. Если творчество Вагинова не является законченным выражением буржуазной идеологии, то во всяком случае несет на себе ее заметные следы. С. Малахов подчеркивает то обстоятельство, что безымянный автор предисловия к книге Вагинова, замазывая реакционную сущность творчества поэта, наоборот, находя даже у Вагинова «связь с современностью» (?), называя его чуть ли не революционным поэтом, становится на позиции буржуазной критики.

Бегство от действительности, правда, завуалированное современными мотивами, находит С. Малахов и в творчестве С. Спасского. Спасский до некоторой

Петроградская организация союза советских писателей устроила литературную дискуссию под лозунгом: «Лирика, как орудие классовой борьбы». На эту тему прочел большой доклад советский писатель С. Малахов. С. Малахов дает «развернутый анализ» произведений современных петербургских поэтов. Особенно достается за реакционные тенденции трем из них — К. Вагинову, С. Спасскому и Н. Брауну. — Из этих же трех наиболее повинен Вагинов, работающий, как настаивает С. Малахов «под методом формалистской школы». Вагинову достается за его «откровенную идеалистичность». Тут же в доказательство Малахов приводит и несколько строк из книги «несозвучного» поэта:

Предстану я потомкам соловьем  
Слегка разложенным, слегка окаменелым  
Скульптуры дерева и сна<sup>20</sup>.

(Аноним 1931: 10).

Однако, взгляд «формальной школы» на поэзию Вагинова был иным, хотя бы уже потому, что единственным формалистским откликом, кроме известного анекдота Лидии Гинзбург «Поэты»<sup>21</sup>, осталась именно «заметка» Бухштаба. «Я ученик Эйхенбаума и Тынянова, — писал он Вадиму Баевскому 25 ноября 1968 года, — и поэтому был в свое время “отлучен от воды и огня”, не желая каяться и отмежёвываться, хотя среди “младоформалистов” был диссидентом и в семинаре Эйхенбаума и Тынянова яростно напал на своих учителей. Когда с формализмом дело затихло, появился новый “пункт”. И характер мешал всю жизнь» (Баевский 1988: 170).

Несмотря на мемуарное замечание о сложных отношениях со своими учителями, в этой статье Бухштаб дает превосходный пример приложения «формального метода», показывая, как сделана книга Вагинова 1926 года. И всё же, вероятно, продолжая полемику с учителями, он отказывает поэту в следовании Хлебникову, поскольку футуризма «давно нет», а сам Вагинов опирается на иную поэтику:

Вагинов — акмеист; лучше сказать, его путь идет от места гибели акмеизма. Несмотря на это, он интересен. Я говорю «несмотря»: футуризма тоже давно нет, но сейчас поэзия живет под руками тех, кто впитал в себя культуру футуристов или же принял ее, выросши из акмеизма (после разложения школ такой синтез оказался возможным: Тихонов, Антокольский). А в Вагинове нет футуризма. <...>

---

степени приемлет пролетарскую революцию и этим уже отличается от Вагинова, который на протяжении 10 лет своей поэтической работы о революции не упоминает ни слова. Но вместе с тем творчество С. Спасского подтверждает еще раз, что для революционного поэта недостаточны одни декларации, что необходима и перестройка мировоззрения (Рест 1931: 3).

Как поясняет Т. Никольская, сборник Вагинова *Опыты соединения слов посредством ритма* вышел «с доброжелательным предисловием, автором которого, по словам вдовы поэта, был В. Саянов» (Никольская 1988: 77).

<sup>20</sup> Правильная строка: «Полускульптурой дерева и сна» (Вагинов 2012: 82).

<sup>21</sup> См.: (Гинзбург 1989: 9).

Вагинов не из напоминателей. У него есть путь. Его поэзия связана с последним и высшим достижением акмеизма — с поэзией Мандельштама. Принадлежность писателя к поэтической школе, в которой развилось и выросло его творчество, мы чувствуем и тогда, когда раскрывшийся перед ним путь увлек его далеко за пределы ее рухнувших стен. Вот почему я говорю о Мандельштаме, как об акмеисте. Еще до “Tristia” акмеистическая система в стихах Мандельштама распалась... (Бухштаб 1990: 274).

Здесь уместно привести реакцию самого Мандельштама по записям Лукницкого, разумеется, купировав резкие комментарии Ахматовой, в это время не расположенной к поэзии и не способной к творческой работе<sup>22</sup>:

20.03.1926

Я спросил АА<хматову>, читала ли она книжку Вагинова? Ответила, что не читала, и спросила мое мнение о ней. Я сказал, что, по моему мнению, стихи несамостоятельны, есть чужие влияния — Мандельштама, В<ячеслава> Иванова, Ходасевича; но — культурны, и мне нравятся. Сказала: «Теперь буду читать, когда вы сказали». Я прибавил: «Мандельштам — мне говорили — в восторге от этой книжки, говорит, что Вагинов чуть ли не второй Тютчев, но я боюсь, что Мандельштам перегнул палку в другую сторону» (Лукницкий 1997: 79).

И вновь три дня спустя:

23.03.1926

АА рассказала мне, что говорила (вчера? сегодня утром?) с Мандельштамом по телефону и между прочим — о книжке Вагинова (спросила его мнения, потому что сама она еще не прочла книжку).

«Оська задыхается!» Сравнил стихи Вагинова с итальянской оперой, назвал Вагинова гипнотизером. Восхищался безмерно. Заявил, что напишет статью о Вагинове, в которой будут фигурировать и гипнотические способности Вагинова, и итальянская опера, и еще тысяча других хороших вещей. <...>

И АА сказала, что написанная Мандельштамом статья о Вагинове будет, вероятно, одной из его блестящих, но ни к чему не обязывающих “causeries” (Лукницкий 1997: 82–83).

Далее Бухштаб приводит свои обоснования относительно *exhaustion* собственно вообще системы письма 1910-х годов, которая оказывается неприложима в контексте нового времени: «В Вагинове разложение акмеистической системы достигло предела. Не строфы, не двустрочия, но каждое слово отталкивается здесь от соседнего; отсюда несочетаемый, нереализуемый вагиновский эпитет: “голос лысый”, “Берлин двухборт-

<sup>22</sup> О ревнивой реакции Ахматовой на книгу Вагинова 1926 г. и ее неуместных высказываниях в отношении поэта см. в послесловии Т. Никольской к публикации: (О Вагинове 1989: 72). «Не исключено, что Вагинов был знаком с мнением Ахматовой о его стихах, — подытоживает Никольская. — Так или иначе он вывел ее под именем Аглаи Николаевны в одном из эпизодов своего “романа с ключом” “Козлиная песнь”». Здесь же она замечает: «В 1935 году Мандельштам познакомился с последними стихами Вагинова и, по словам С. Рудакова, восхищался ими, сравнивая с Бодлером и Новалисом» (Там же: 72).

ный”, “женщина с линейными руками”, “морей небесных пламень”. Стих Вагинова рассчитан на вызываемые ассоциации, — но не идет по ним, как шел у Мандельштама...» (Бухштаб 1990: 274).

Однако он также усматривает в стихотворениях Вагинова новую тенденцию, соответствующую литературным намерениям эпохи «промежутка» — реализацию теоретических посылок формализма на письме путем поэтического языка. Отсюда и выбранный Бухштабом стиль его «заметки» — он предлагает читателю и «будущему исследователю» формальный анализ поэзии Вагинова, уделяя большее внимание точным параметрам метрики и отличительным признакам интонации в стихотворениях книги 1926 года, чем, например, аморфным описательным высказываниям об «образности» или «авторских мотивах».

Бухштаб пишет:

У Вагинова нет своих слов. Все его слова вторичны. Он берет чужие отработанные слова, слагающиеся в чужие образы. Иногда Вагинов прямо говорит голосом Мандельштама:

Я полюбил широкие камни,  
Тревогу трав на пастбищах крутых<sup>23</sup>.

Бедность Вагинова нарочита. Его слепые слова с перебитым «прямым смыслом» выветрены литературой, но в ней же крепко обросли «вторичными признаками значения» (термин Ю. Тынянова). Его слова не бесцветны, и, выстроенные рядом, — безголосые — они с тем большей ясностью доводят до сознания ту общую окраску, по которой подобраны.

Струна гудит, и дышат лавр и мята  
Костями эллинов на ветряной земле<sup>24</sup>.

Обратите внимание на составные слова у Вагинова. Иногда в них так же несоединимы части, как несоединимы у Вагинова соседние слова. Это слова с нереализуемым смыслом, — но читая стих, вы даже не заметите, что это «неологизмы»; до того в них важна только окраска, и до того эта окраска знакома:

Как сановитый ход коня  
Как смугломраморные лавры<sup>25</sup>.

.....  
.....  
И ложным покажется ухо,  
И скипетронощный прибор,  
И золото черного шелка  
Лохмотий его городов<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Начало стихотворения, помеченного «Январь 1923 г.» (Вагинов 1926: 18–19).

<sup>24</sup> Из «На скоротечный путь вступаю неизменно, / Легка нога, но упадет путь...» — второй части «Поэмы квадратов», с датой «Июнь 1922 г.» (Вагинов 1926: 10–11).

<sup>25</sup> Из стихотворения «И пестрой жизнь моя была / Под небом северным и острым...», помеченного «Февраль 1923 г.» (Вагинов 1926: 23–24).

<sup>26</sup> Заключительный катрен стихотворения «О сделай статуей звенящей / Мою оболочку, Господь!..» с датой «Апрель 1924 г.» (Вагинов 1926: 34–35).

Хоровод непонятных знакомцев — слов — постоянная тема Вагинова<sup>27</sup>.

Прозрачен для меня словесный хоровод.  
Я слово выпущу, другое кину выше.  
Но, всё равно, они вернутся в круг<sup>28</sup>.

.....

И я вошел в слова, и вот кружусь я с ними,  
Танцую в такт над дикой крутизной<sup>29</sup>.

«Классичность» стихам Вагинова придает их безрифменность. Сперва она воспринимается только как подчеркивание стиховой бедности, но потом начинаешь на некоторое время понимать древних, презиравших грубость этого варварского украшения. Беден размер — почти всегда ямба, в основе пятистопный, но принимающий в себя 4-х и 6-тистопные строки<sup>30</sup>. Количество стоп увеличивается обычно в конце, откуда особое чувство замедленного к концу темпа. <...>

Интересна у Вагинова чистота интонационных схем. Это результат «пустой фразы». Вот почему Вагинову удается диалог. «Диалог сумасшедших» для непозитического уха; диалог, держащийся не на произносимом, а на одной смене интонаций. Таков диалог между «человеком» и «хором» (с. 15–17)<sup>31</sup>, где через невнятицу слов слышишь чередование одинокого вопля «человека» с торжественно-успокоительным тоном отвечающего хора (Бухштаб 1990: 275–276).

Любопытно, что Бухштаб в последнем приведенном здесь абзаце как бы предсказывает читательскую реакцию — «“диалог сумасшедших” для непозитического уха», — возвращаясь эхом к литературным критикам из пролога своей статьи: «...ни один из критиков, представляющих массового читателя, не отозвался на нее даже обычным: “автора надо засадить в сумасшедший дом”; — сборник встречен гробовым молчанием». Это категорическое утверждение, сделанное больше, чем через два года после

<sup>27</sup> Ср. сходный сантимерт Марии Юдиной, которая писала 8 мая 1926 г. Михаилу Гнесину: «Сейчас надо научить слушателя активному восприятию — надо, чтобы у него работала фантазия, чтобы расшифровывала “изменение образов”, бесконечную нагруженность, как у зрелого плода, <...> есть один поэт, Вагинов (молодой, но необычный), у него где-то сказано: “Не в звуках музыка — она Во измененьи образов заключена — Читаешь книгу — вдруг поет небесный хоровод”, там же сказано: “И предо мною слово — точно коридор”. Там же — “Как путешествие под бурною луной”. Вот вызвать слушателя следовать за собою “по коридору” понятий, образов, целых пластов культуры и мира — вот об этом я мечтаю» (О Вагинове 1989: 72).

<sup>28</sup> Строки из упомянутого выше стихотворения «Я полюбил широкие каменья...».

<sup>29</sup> Из «шекспировского» стихотворения Вагинова «Из женовидных слов змеей струятся строки, / Как ведьм распахнутый кричащий хоровод...» с датой «Апрель 1924 г.» (Вагинов 1926: 35–36).

<sup>30</sup> Ср. оговорку Веры Лурье о ритмике Вагинова: «Также он избегает однородного метра и в особенности любит смешивать разностопные ямбы» (Лурье 1923: 12).

<sup>31</sup> Имеется в виду диалог «Человека» и «Хора» в стихотворении «Среди ночных блистательных блужданий, / Под треск травы, под говор городской...», помеченного «Август 1922 г.» (Вагинов 1926: 15–17). Об этом стихотворении идет речь в найденном мной однажды докладе на вечере ленинградского Союза поэтов 12 марта 1926 г., посвященного выходу книги Вагинова (см. ниже).

выхода книги, на самом деле, не оправдалось. Всё-таки критика не оставила Вагинова без внимания.

Первым откликом был доклад, который был прочитан, как теперь становится очевидным, дважды. Не совсем понятно, какой вечер состоялся первым — в ленинградском Союзе поэтов или всё же частный, о котором написала Наппельбаум, а в свою очередь, Никольская указала место встречи, «когда вышла из печати вторая стихотворная книга Вагинова, в доме Юдиной был устроен посвященный ему вечер» (Никольская 1988: 73). Будем считать, что вечер дома у Юдиной случился раньше, и у нас есть конкретная дата — 7 мая 1926 года. В этот день Лукницкий писал Горнунгу:

Работа моя движется, но последнее время медленно. Только вчера засел за нее опять надлежащим образом. Сегодня был на вечере, посвященном творчеству К. Вагинова, — вечер был закрытый и происходил в частной (зато — огромной) квартире. Читал длинный, замысловатый, а в общем неудовлетворительный доклад о Вагинове Пумпянский. Потом он же читал стихи Кости, не вошедшие в книгу (начиная с 21 г.), и всю книгу. Вечер закончился чтением самим Вагиновым стихов, написанных после выхода книжки, а их немало.

Сейчас — ночь, я устал смертельно, но всё же решил сесть за письмо, п<отому> ч<то> иначе еще неделю бы не собрался. <...>

Живу консервированной жизнью — тихо, тихо... и утомительно. Сегодня получил от Фр<едерики> Наппельбаум только что вышедшую ее книжку. Книжка лучше, чем я ожидал, хотя много неопределенных влияний и, между прочим, — К. Вагинова.

На днях выходит из печати альманах Союза поэтов — там моя вторая «Мечеть».

Вот и всё о себе и литературе (Гумилев в переписке 1994: 542–543).

В заключении этого фрагмента Лукницкий упоминает выход альманаха ленинградского Союза поэтов *Собрание стихотворений*, где было опубликовано стихотворение Вагинова «И снова мне мерещилась любовь...», позже включенное им в *Опыты соединения слов посредством ритма*. Одновременно оно появилось в альманахе *Ковши*, рецензент которого жаловался: «Линия “Ковша” неуловима. Четвертый номер дает еще более пестрый материал, чем предыдущие: здесь и Горький <...>, и Садофьев рядом с Вагиновым, и Жаров рядом с Пастернаком, и вообще — на “все вкусы”. <...> Стихов очень много, и они как будто нарочито “обрамлены” двумя стихотворениями на “модные темы”: стихотворением Садофьева об Есенине <...> и пресным стихотворением И. Оксенова о Пушкине» (М. 1926: 235–236).

Про другое празднование книги Вагинова написал Леонид Чертков:

Что же касается вечера в Союзе писателей, то отчетов о нем найти не удалось, но некоторыми воспоминаниями с нами поделился покойный М. М. Бахтин. Он в частности указал, что вечер открылся вступительным словом Бенедикта Лившица, сравнившего Вагинова с Анахарсисом, а с основным докла-

дом выступил Л. В. Пумпянский. Основной тон выступлений был положительный, но были и нападки со стороны крестьянского поэта Ивана Приблудного. Можно предположить, что Вагинов был не очень доволен докладом, результатом чего оказался последующий конфликт с Пумпянским, которого Вагинов вывел в образе Тептелкина в романе «Козлиная песнь». Пумпянский же текст доклада уничтожил. А известный нам уцелевший фрагмент его не дает материала для суждений, кроме разве того, что доклад был выдержан в социологическом ключе, что и могло вызвать раздражение поэта.

Фрагмент этого доклада Пумпянского я — в свое время — вслед за Чертовым скопировал в отделе рукописей Публички (РНБ) и после не без удовольствия подарил Анне Герасимовой, которая опубликовала его в «Водолеевском» собрании стихотворений Вагинова (Вагинов 1998: 126–127)<sup>32</sup>. Вот как это получилось:

### Л.В. Пумпянский. О стихах К. Вагинова.

Современная поэзия — реалистична и повествовательна. Группа конструктивистов в Москве даже выдвинула тезис — каждое стихотворение должно иметь заглавие. Перебрав отдельные элементы стиха (образ, ритм, звук), поэты открыли новую область — композицию. В большинстве современных стихов запоминается логическое содержание. Роль слова заглушается. Оно превращается в служебный строительный материал. Утрачивается внимание к отдельному образу, к эпитету, к строчке.

Стихи К. Вагинова резко отличаются от характера поэзии наших дней. Вагинов не реалист и не рассказчик. Ни одну его вещь не передашь своими словами, не определишь заглавием. Ритмическое течение его образов не регулировано фабулой и не опирается на рифму и строфику. Читая его стихи, словно воспринимаешь образы сновидений. В такой беспричинной, немотивированной внешне связи, развивает он свои сопоставления. Недаром, столько раз ссылается он на сон, как на условие развития темы («Я воплотил унывный голос ночи, / Всех сновидений юности моей. / <...> Как странно мне, что здесь себя я встретил, / Что сам с собой о сне заговорил»<sup>33</sup>; «И снится им обоим, что приплыли <...> В спокойный дом на берегах Невы»<sup>34</sup>; «Полудремотное существование — / Вот что осталось от меня»<sup>35</sup>; и т. д.).

Композиция его причудлива и неожиданна. «Осколки, камешки, сучки»<sup>36</sup> — вот странная коллекция, собранная автором «среди ночных блистательных блужданий»<sup>37</sup>. И, однако, не только каждое стихотворение, но и вся книга представляет из себя живой и целостный организм.

Дело в том, что Вагинов ни одного предмета не принимает «на веру». Каждый кусок природы, каждое душевное состояние он пересматривает за-

<sup>32</sup> Исправления неточностей при воспроизведении здесь доклада специально не оговариваются.

<sup>33</sup> Начало стихотворения с пометой «Июль 1923 г.», вошедшего в книгу 1926 г. (стр. 25).

<sup>34</sup> Из второй строфы стихотворения «Психея» («Спит брачный пир в просторном мертвом граде...») из книги 1926 г. (стр. 33).

<sup>35</sup> Из стихотворения «Анахарзис» («Под чудотворным нежным звоном...») из книги 1926 г. (стр. 46–47).

<sup>36</sup> Из того же стихотворения «Анахарзис» («Под чудотворным нежным звоном...»).

<sup>37</sup> Из стихотворения «Среди ночных блистательных блужданий...», напечатанного в первом сборнике *Абракас* (стр. 49).

ново. Вся его поэзия — напряженное выискивание своих слов. Отдельный эпитет может быть неудачным, но не пустым. И это свое зрение, «своя рука» во всем делает стихи Вагинова однородными и крепкими, как обломки одной горной породы.

Стихия поэта — фантастика. В его пейзаже сплавлены «финский берег»<sup>38</sup> и «Великой Греции роскошные утра»<sup>39</sup>. Его герой скользит «плоской тенью под лихолетьем одичалым, среди проулков городских»<sup>40</sup>. Он не удивится, если встретит сам себя, или даже увидит, как

«Его же голос, сидя в пышном доме  
Кивал ему и пел и рвался сквозь окно»<sup>41</sup>.

И, однако, его анахронизмы — только маски современности. Его фантазия не беспочвенна. Она впитала в себя атмосферу того периода, когда «вымирили»<sup>42</sup> проспекты в «пространном, мертвом граде»<sup>43</sup> и вдали означалось «вступление зари в еще живые ночи»<sup>44</sup>. Недаром рубеж книги, последнее стихотворение рассказывает нам, как

«— Из домов трудолюбивый шум  
Рассеивает сумрак и тревогу  
И новый быт слагается»<sup>45</sup>.

<sup>38</sup> Повторяющийся образ у Вагинова. См. стихотворения «Петербургский звездочет» («Дыханьем Ливии наполнен финский берег...») и «Шумит Родос, не спит Александрия...» из книги 1926 г. (стр. 17–18); а также цикл «Финский берег» 1923 г. (Вагинов 2012: 78–80).

<sup>39</sup> Из третьего стихотворения в «Поэме квадратов» из книги 1926 г. (стр. 12).

<sup>40</sup> Из стихотворения, опубликованного в книге 1926 г. (стр. 36–37), которое начинается:

Под лихолетьем одичалым,  
Среди проулков городских,  
Он еле видной плоской тенью  
Вдруг проскользнул и говорит:  
«Мне вспыхивать, другим — сиянье.  
«Но вспыхиванье — суета.  
«Я оборвался среди зияний,  
«До вас разверзлась жизнь моя».

<sup>41</sup> Из стихотворения «Под гром войны тот гробный тать / Свершает путь поспешный...» из книги 1926 г. (стр. 28–30).

<sup>42</sup> Ср. в стихотворении «Анахарзис» из книги 1926 г. (стр. 47):

И каждый камешек напоминает  
Ему, то тихий говор хат  
То громкие палаты дождей,  
Быть может, первую любовь  
Среди петербургских улиц шумных  
Когда вдруг вымирал проспект  
И он с подругой многогульной  
Который раз свой совершал пробег  
Обеспокоен смутным страхом  
Рассветом детством и луной.

<sup>43</sup> Ср. зачин стихотворения «Психея» из книги 1926 г. (стр. 33–34): «Спит брачный пир в просторном мертвом граде. / И узкое лицо целует Филострат...».

<sup>44</sup> Кода стихотворения «О сколько лет я превращался в эхо / В стоящий вихрь развалин тевных...» из книги 1926 г. (стр. 50).

<sup>45</sup> Стихотворение «Да, целый год я взвешивал, / Но не понять мне моего искусства...» завершает книгу 1926 года. Правильная цитата на странице 53:

В наше время при оценке поэта встает вопрос об его общественной значимости. Легко упрекать поэзию в оторванности от жизни, если она в своих темах не разрешает актуальных вопросов современности. Но нельзя забывать, что любая текущая тема может быть гораздо более живо и понятно разработана в газетной статье, чем в условной ритмической речи поэта. Выращивать же язык, обогащать его повороты...

При перепечатке этого доклада Пумпянского (ср.: Вагинов 2012: 289–290), Герасимова предложила новую версию авторства этого выступления: «Оригинал (два больших рукописных листа) хранится в ОР РНБ, фотокопия же, вкуче с предполагаемой атрибуцией, в свое время была любезно подарена нам А. Б. Устиновым. Однако, по предположению А. Л. Дмитренко, автором фрагмента является С. Д. Спасский. И в самом деле, за это убедительно говорит сравнение почерка с его сохранившимися автографами» (Вагинов 2012: 289).

Эта атрибуция вызывает сомнения, поскольку на основании автографа доклада предположить авторство по почерку — невозможно. Похожим почерком обладал, например, Иннокентий Оксенов, который к тому же был гораздо ближе, чем Спасский, к сюжету книги и шире — к персоне Вагинова как поэта в ленинградской литературной среде этого времени. Именно ему принадлежит единственная печатная рецензия в советской прессе на книгу Вагинова 1926 года<sup>46</sup>:

**КОНСТАНТИН ВАГИНОВ. Ленинград. 1926. Стр. 58. Тираж 500.**

Вагинов хорошо известен постоянным посетителям собраний ленинградского Союза поэтов. Широкому читателю это имя, вероятно, ничего не говорит, так как печатался Вагинов сравнительно мало. Есть, впрочем, и другие причины, по которым интерес к творчеству этого своеобразного поэта не выходит за пределы сравнительно узкого круга: Вагинов, пока что, поэт для поэтов и критиков, и его стихи с трагической тематикой, живущие деформированным классическим каноном, еще не могут найти дороги к широкому читателю.

Да, я поэт трагической забавы,  
А все же жизнь смертельно хороша,  
Как будто женщина с линейными руками,  
А не тлетворный куб из меди и стекла.

При всей культурности и высоком мастерстве Вагинова, творчество его не живет до сих пор настоящей жизнью. Никто не требует от поэта откликов на «злобы дня», гораздо ценнее глубокое, интимное соответствие, созвуча-

---

Но из домов трудолюбивый шум  
Рассеивает сумрак и тревогу  
И новый быт слагается,  
Совсем другие песни  
Поются в сумерках в одноэтажных городах.

<sup>46</sup> Ср. также замечание в отзыве Августы Рашковской: «Как будто из другой эпохи — стихи К. Вагинова (“Стихи”). Большая сознательность и большая отрешенность. Резкий отход от современности, интересный и тематически и стилистически» (Рашковская 1927: 3).

ние той жизни, участниками и строителями которой мы все являемся. Этого у Вагинова нет (будем думать, что еще нет) — как поэт, он живет пока что в замкнутом круге. До тех пор, пока мир будет представляться Вагинову «тлетворным кубом», его творчество будет бесплодным «обогачением пустоты» и до современного читателя не дойдет. Но есть надежда на большой, значительный поворот Вагинова, — быть может, не только к новым темам, но и к новому мироощущению:

Нет, я другой. Живое начертанье  
Во мне растет, как зарево.

Если это осуществится, Вагинов из «пережившего становление символиста»<sup>47</sup> превратится в живого, волнующего поэта. Мастерство Вагиновым уже завоевано. Будем ждать «оживления статуи» (Оксенов 1926: 3)<sup>48</sup>.

Тем не менее, главный ответ на книгу 1926 года пришел из иных мест. Той же весной, а точнее 14 апреля Владислав Ходасевич писал Михаилу Фроману:

Книжку Вагинова я не получил. Вероятно, Вы послали ее в Chaville, а мне оттуда уже перестали посылать. Если, как обещаете, пришлете другой экз-<емпляр>, очень обяжете. Я Вагинова очень помню. Он мне всегда казался даровитым, и его успехи, о которых Вы пишете, меня сердечно радуют. Ида Моисеевна <Наппельбаум> была так добра, что предложила прислать книги. Покупать — не покупайте, но если достанете для меня что-нибудь от авторов или издателей сейчас и впредь, — это было бы чудесно. Книги вообще доходят исправно и быстро. К несчастью, по понятным причинам, не смогу ответить вам тем же (Ходасевич 1990: 540).

13 июня 1926 года в газете *Дни* (№ 1037, стр. 3) была напечатана статья Ходасевича «Парижский альбом. II», из которой следовало, что он не только получил книгу Вагинова, но и прочитал ее:

Книги, изданные в России, залетают сюда случайно. Случайно попалась мне в одном магазине книжечка стихов молодого поэта Константина Вагинова. Это — его первый сборник, недавно отпечатанный в Петербурге.

Я встречал Вагинова в 1921–1922 гг., среди петербургской литературной молодежи. (Пожалуй, надо бы сказать — детворы: иным было лет по шестнадцати.) Он производил впечатление несомненно одаренного человека. Книг тогда почти не печатали, литература была изустной. Стихи, которые Вагинов читал в кружке «Звучащей Раковины» и на «наппельбаумовских понедельниках», были довольно несуразны, до последней степени метафоричны, и до смысла в них трудно было добраться. Но в самой несвязице вагиновских стихов было что-то «свое», она была как-то своеобразно окрашена. Наконец, звучала в них подлинная ритмичность, они были к тому же хорошо инструментованы. Словом, казалось, что из Вагинова может получиться некоторый толк. Темную несвязицу его стихов хотелось простить, не заметить, отбросить: во-первых, она, быть может, уж и не так велика: ведь мы воспринимали вагиновские стихи с голоса; во-вторых, можно было надеяться, что увлече-

<sup>47</sup> Отсылка к рецензии И. Груздева (см. выше).

<sup>48</sup> Здесь исправлена порча текста в предыдущих репринтах: (Вагинов 1998: 127–128); (Вагинов 2012: 291).

ние полубесмыслицей у юного автора схлынет, а дарование останется. Так смотрели на стихи Вагинова многие, в том числе покойный Гумилев, человек зоркого и тонкого понимания во всем, что касалось *формальной* стороны в поэзии.

Но вот — миновало пять лет, и в книжке Вагинова читаю:

Не человек: всё отошло и ясно,  
 Что жизнь проста. И снова тишина.  
 Далекий серп богатых Гималаев,  
 Среди равнин равнина я  
 Неотделимая. То соберется комом,  
 То лесом изойдет, то прошумит травой.  
 Не человек: ни взмахи волн, ни стоны,  
 Ни грохот волн и отраженье волн.  
 И до утра скрипели скрипки, —  
 Был ярок пир в потухшей стороне.  
 Казалось мне, привстал я человеком,  
 Но ты склонилась облаком ко мне.

Хороший ямб, хороший словарь. Но смысла не улавливаю. Начинаю вчитываться очень медленно, перечитываю несколько раз, мысленно развертываю каждое слово во всевозможных его значениях — и кое-какой, очень смутный, где-то вдали маячащий намек на смысл обретаю. Не могу поручиться, но, кажется, Вагинов хочет сказать, что под влиянием какой-то «её» (существа, может быть, одушевленного, а может быть — абстрактного) он утратил вкус ко всякой сложности. Мысль не сложная, не большая; и мне становится жаль времени, потраченного на расшифровку (Ходасевич 1990: 402–403)<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Ср. замечание публикаторов: «Гулливер <общий псевдоним В. Ходасевича (преимущественно) и Н. Берберовой. — А. У.> впоследствии часто отзывался в своей “Литературной Летописи” в *Возрождении* о творчестве Вагинова» (Ходасевич 1990: 540), — например 20 октября 1927 г.: «Стихи Вагинова <в восьмом номере *Звезды* за 1927 г.> по-прежнему очень капризны и мало серьезны, как и семь лет тому назад» (Там же: 540). Ср. также:

17-го мая 1934 г., в заключительных словах некрологической заметки о Вагинове, Гулливер писал: «Вагинов был болезненный, несколько странный, но милый и одаренный человек, не успевший, да и не могший вполне развиваться в советских условиях. Гулливер знал его совсем юношей, а потом сочувственно следил издали за его литературными выступлениями. Очень жаль его».

Наконец, 7-го февраля 1935 г. в рецензии на последний номер ж<урнала> *Литературный Современник* он писал: «Впрочем, обращает на себя внимание стихотворение умершего год тому назад поэта Константина Вагинова. Оно, конечно, далеко не совершенно, многое в нем слишком сыро и недоделано, но оно очень характерно для этого талантливого и печального поэта, так рано кончившего жизнь:

Подделки юную любовь напоминают,  
 Глубокомысленно на полочках стоят.  
 Так нежные сердца кому-то подражают,  
 Заемным опытом пытаются сиять.

Но первая любовь, она благоухает,  
 Она, безумная, не хочет подражать,  
 И копии и слепки разбивает  
 И пенъем наполняет берега.» (Ходасевич 1990: 541–542).

При всём при этом определенный вектор поэтической эволюции Вагинова — о чем он тогда вряд ли мог догадываться — задал именно Оксенов. Через три дня после публикации своей рецензии на книгу 1926 года, — а именно «с этой книги начинается Вагинов, каким мы его знаем, любим и не понимаем» (*Ленинградская хрестоматия* 2021: 98), — Оксенов напечатал в *Красной газете* статью «Ленинградские поэты», где содержался следующий пассаж:

Широкие читательские массы хорошо знают относительно крупных поэтов. Однако, не всем быть Тихоновыми. В рядах ленинградского Союза есть немало менее выдающихся, но достаточно интересных для читателя поэтов, которые хорошо известны только постоянным посетителям «пятниц». С их произведениями аудитории приходится знакомиться, главным образом, в устной передаче, потому что большинству членов Союза просто негде печататься. Стихи в чтении авторов производят, однако, не всегда должное впечатление, в зависимости от индивидуальных недостатков и особенностей читки. «Громкая» популярность заумников, в частности Д. Хармса, объясняется главным образом, его «песенным» методом читки. Теперь, когда Д. Хармс стал отходить от «зауми» и начал писать почти «понятные» стихи, по фактуре приближающиеся к К. Вагинову, его «популярности» грозит крах, а на самом деле поэт идет вперед. Думается, что отношение аудитории к Хармсу было бы обратным, если бы его стихи можно было читать, а не только слушать.

Но положение с изданием стихов было до сих пор таково, что лишь с большим трудом, при товарищеской поддержке, удалось выпустить в 1926 г. две тоненькие книжки таких бесспорных, почти сложившихся, поэтов, как К. Вагинов и Ник<олай> Браун.

В некотором смысле такое сближение стихотворений Хармса, «по фактуре приближающихся к К. Вагинову», с поэтикой книги 1926 года было очевидным сигналом к действию. Можно не сомневаться, что это замечание Оксенова послужило решающим доводом в привлечении Вагинова к новому объединению «левых» поэтов Ленинграда — сначала возглавляемой Хармсом «Академии левых классиков», а к концу года — Объединению реального искусства. Именно так Вагинов вошел в ОБЭРИУ, где он отнюдь не был ни «случайным» или «формальным участником» (Вагинов 2012: 356)<sup>50</sup>, ни тем более лишним.

---

<sup>50</sup> Ср. митигацию этого заявления в предисловии: «Принято говорить об отсутствии тесной творческой близости между Вагиновым и обэриутами. И все же определенная близость, несомненно, есть — то же сочетание несочетаемого, ироническое разрушение рутинного поэтического языка, основополагающее представление о реальной магии слова, магической реальности искусства» (Вагинов 2012: 25).

## ЛИТЕРАТУРА

- Адамович Георгий. «Литературные беседы». *Звено* (Париж) 156 (24 января 1926): 2.
- Адамович Георгий. «Литературные беседы». *Звено* (Париж) 2 (1 августа 1927): 67–75.
- А<дамович> Г<еоргий>. «Памяти К. Вагинова». *Последние Новости* (Париж) 4830 (14 июня 1934): 3.
- Баевский Вадим. «Я не был лишним». (Из воспоминаний о Б. Я. Бухштабе). Чудакова М. О. (Отв. ред.). *Четвертые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения*. Рига: Зинатне, 1988: 168–186.
- <Без подписи>. «Предстану я потомкам соловьем». *Новое Русское Слово* (Нью-Йорк) 6811 (20 сентября 1931): 10.
- Берберова Нина. «Из петербургских воспоминаний. Три Дружбы». *Опыты* (Нью-Йорк) Кн. 1 (1953): 163–180.
- Бухштаб Борис. «Вагинов». Публ. Г. Г. Шаповаловой. Вст. ст. и прим. А. Г. Герасимовой. Чудакова М. О. (Отв. ред.). *Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения*. Рига: Зинатне, 1990: 271–277.
- Вагинов Константин. *Петербургские ночи*. Подг. текста, посл. и комм. А. Л. Дмитренко. (Петербургская поэтическая культура. II). Санкт-Петербург: Гиперион, 2002.
- Горнунг Лев. «<Рец.> “Город”». Литература и искусство. Сборник первый. Петербург 1923 г. стр. 112». *Гермес* (Москва) 3 (1923): 420–423.
- Горнунг Лев. «<Рец.> “Звучащая раковина”». Сборник стихов. П. 1922. стр. 100». *Гермес* (Москва) 3 (1923): 436–439.
- Горнунг Лев. «Свидетель терпеливый...». Горнунг Лев. *Дневники, мемуары*. Сост. Т. Нешумова. Москва: АСТ, 2019.
- Груздев Илья. «<Рец.> “Звучащая Раковина”». Сборник стихов. Петер. 1922. Стр. 98». *Книга и революция 7/19* (1922): 60–62.
- Груздев Илья. «Русская поэзия в 1918–1923 гг. (К эволюции поэтических школ)». *Книга и революция 3/27* (1923): 38.
- «Из книги воспоминаний С. А. Малахова “Живые современники” (1960-е гг.)». Публ. В. С. Федорова. Муромский В. П. (Отв. ред.) *Из истории литературных объединений Петрограда–Ленинграда 1920–1930-х годов: Исследования и материалы*. Кн. 2. Санкт-Петербург: Наука, 2006: 190–228.
- Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана*. Москва: Книга, 1989.
- Кузмин Михаил. «Письмо в Пекин». *Абракасас*. Ноябрь. Петроград, 1922: 58–62.
- Кузмин Михаил. «Парнасские заросли». *Завтра, Литературно-критический сборник*. I. <Берлин.> Петрополис, 1923: 114–122.
- Кузмин Михаил. *Проза*. Т. XI: Критическая проза. (Modern Russian Literature and Culture. *Studies and Texts*. Vol. 39). Кн. 2. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 2000.
- Кузмин Михаил. *Дневник 1934 года*. Изд. 2-е, испр. и доп. Под ред. Г. А. Морева. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007.
- Левинтон Георгий, Устинов Андрей. «Материалы о Кузмине в журнале “Гермес”». Казанский Н. Н. (Отв. ред.). *Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика В. М. Жирмунского*. Санкт-Петербург: Наука, 2001: 322–334.
- Ленинградская хрестоматия (от переименования до переименования)*. Маленькая антология великих ленинградских стихов. Сост. О. Юрьев. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021.
- Лукницкий Павел. *Асимана. Встречи с Анной Ахматовой*. Т. I: 1924–25 гг. Paris: YMCA-Press, 1991.
- Лурье В. «Петроградское». *Дни* (Берлин) 232 (5 августа 1923): 12.
- М<ейсельман Александр?>. «<Рец.> “Ковш”». Книга IV. Гиз. Ленинград. 1926». *Звезда* 4 (1926): 235–237.
- Малахов С. «Лирика как орудие классовой борьбы (о крайних флангах в непролетарской поэзии Ленинграда)». *Звезда* 9 (1931): 161–166.
- «Н. С. Гумилёв в переписке П. Н. Лукницкого и Л. В. Горнунга». Публ. И. Г. Кравцовой. Эльзон М. Д., Грознова Н. А. (Сост.). *Николай Гумилёв: Исследования и материалы. Библиография*. Санкт-Петербург: Наука, 1994: 491–563.

- Наппельбаум Ида. «Памятка о поэте». Чудакова М. О. (Отв. ред.). *Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения*. Рига: Зинатне, 1988: 89–95.
- Никольская Татьяна. «К. К. Вагинов (Канва биографии и творчества)». Чудакова М. О. (Отв. ред.). *Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения*. Рига: Зинатне, 1988: 67–88.
- О. К. <Оксенов Иннокентий>. «<Рец.> Константин Вагинов. Ленинград. 1926. Стр. 58. Тираж 500». *Красная газета* 276/1280 (21 ноября 1926): 3.
- «О Вагинове. Из дневника П. Лукницкого». Публ. и подг. текста В. Лукницкой. Послесловие Т. Никольской. *Литературное обозрение* 5 (1989): 71–72.
- Пахомова Александра. «Константин Вагинов в ленинградском Союзе поэтов». *Летняя школа по русской литературе*. Т. 12. № 3 (2016): 303–316.
- А<дриан> П<иотровский>. «<Рец.> “Абракас”». Сборник I-й. Петербург, 1922 год. *Жизнь Искусства* 47/870 (28 ноября 1922): 7.
- Рашковская А. «На поэтических путях». *Красная газета* 283/1287 (28 ноября 1927): 3.
- Рест Б. «Лирика как орудие классово-политической борьбы. На докладе С. Малахова (от нашего ленинградского корреспондента)». *Литературная газета* 46 (25 августа 1931): 3.
- Тизенгаузен Орест. «Салоны и молодые заседатели петербургского парнасса». *Абракас*. Октябрь. Петербург, 1922: 59–62.
- Хармс Даниил. *Записные книжки. Дневник*: В 2-х кн. Кн. 1. Под ред. Ж.-Ф. Жаккара и В. Н. Сажина. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002.
- Ходасевич Владислав. *Собрание сочинений*. Под ред. Джона Мальмстада и Роберта Хьюза. Т. 2: *Статьи и рецензии 1905–1926*. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1990.

## REFERENCES

- Adamovich Georgij. “Literaturnye besedy”. *Zveno* (Parizh) 2 (1 avgusta 1927): 67–75.
- A<damovich> G<eorgij>. “Pamyati K. Vaginova”. *Poslednie Novosti* (Parizh) 4830 (14 iyunya 1934): 3.
- Baevskij Vadim. “‘Ya ne byl lishnim’ (Iz vospominanij o B. Ya. Buhstabe)”. Chudakova M. O. (Otv. red.). *Chetvertye Tynyanovskie chteniya: Tezisy dokladov i materialy dlya obsuzhdeniya*. Riga: Zinatne, 1988: 168–186.
- Berberova Nina. “Iz peterburgskih vospominanij. Tri Druzhby”. *Opyty* (N’yu-York) Kn. 1 (1953): 163–180.
- <Bez podpisi>. “Predstanu ya potomkam solov’em”. *Novoe Russkoe Slovo* (N’yu-York) 6811 (20 sentyabrya 1931): 10.
- Buhstabs Boris. “Vaginov”. Publ. G. G. Shapovalovoj. Vst. st. i prim. A. G. Gerasimovoj. Chudakova M. O. (Otv. red.). *Tynyanovskij sbornik: Chetvertye Tynyanovskie chteniya*. Riga: Zinatne, 1990: 271–277.
- Gornung Lev. “<Rec.> ‘Gorod’”. *Literatura i iskusstvo*. Sbornik pervyj. Peterburg 1923 g. str. 112”. *Germes* (Moskva) 3 (1923): 420–423.
- Gornung Lev. “<Rec.> ‘Zvuchashchaya rakovina’”. Sbornik stihov. P. 1922. str. 100”. *Germes* (Moskva) 3 (1923): 436–439.
- Gornung Lev. “Svidetel’ terpelivij...”. Gornung Lev. *Dnevnik, memuary*. Sost. T. Neshumova. Moskva: AST, 2019.
- Gruzdev Il’ya. “<Rec.> ‘Zvuchashchaya Rakovina’”. Sbornik stihov. Peter. 1922. Str. 98”. *Kniga i revolyuciya* 7/19 (1922): 60–62.
- Gruzdev Il’ya. “Russkaya poeziya v 1918–1923 gg. (K evolyucii poeticheskikh shkol)”. *Kniga i revolyuciya* 3/27 (1923): 38.
- Harms Daniil. *Записные книжки. Дневник*. В 2-х кн. Кн. 1. Под ред. Ж.-Ф. Жаккара и В. Н. Сажина. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002.
- Hodasevich Vladislav. *Собрание сочинений*. Под ред. Джона Мальмстада и Роберта Хьюза. Т. 2: *Статьи и рецензии 1905–1926*. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1990.
- “Iz knigi vospominanij S. A. Malahova ‘Zhivye sovremenniki (1960-e gg.)’”. Publ. V. S. Fedorova. Muromskij V. P. (Otv. red.). *Iz istorii literaturnyh ob’edinenij Petrograda–Leningrada 1920–1930-h godov: Issledovaniya i materialy*. Kn. 2. Sankt-Peterburg: Nauka, 2006: 190–228.

- Knigi i rukopisi v sobranii M. S. Lesmana*. Moskva: Kniga, 1989.
- Kuzmin Mihail. "Pis'mo v Pekin". *Abraksas*. Noyabr'. Petrograd, 1922: 58–62.
- Kuzmin Mihail. "Parnasskie zarosli". *Zavtra, Literaturno-kriticheskij sbornik*. I. <Berlin:> Petropolis, 1923: 114–122.
- Kuzmin Mihail. *Proza*. T. XI: Kriticheskaya proza. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 39). Kn. 2. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 2000.
- Kuzmin Mihail. *Dnevnik 1934 goda*. Izd. 2-e, ispr. i dop. Pod red. G. A. Moreva. Sankt-Peterburg: Izd-vo Ivana Limbaha, 2007.
- Levinton Georgij, Ustinov Andrej. "Materialy o Kuzmine v zhurnale „Germes“". Kazanskij N. N. (Otv. red.). *Materialy konferencii, posvyashchennoj 110-letiyu so dnya rozhdeniya akademika V. M. Zhirmunskogo*. Sankt-Peterburg: Nauka, 2001: 322–334.
- Leningradskaya hrestomatiya (ot pereimenovaniya do pereimenovaniya)*. *Malen'kaya antologiya velikih leningradskih stihov*. Sost. O. Yur'ev. Sankt-Peterburg: Izd-vo Ivana Limbaha, 2021.
- Luknickij Pavel. *Acumiana. Vstrechi s Annoj Ahmatovoj*. T. I: 1924–25 gg. Paris: YMCA-Press, 1991.
- Lur'e V. "Petrogradskoe". *Dni* (Berlin) 232 (5 avgusta 1923): 12.
- M<ejsel'man Aleksandr?>. "<Rec.> 'Kovsh'". *Kniga IV. Giz. Leningrad. 1926"*. *Zvezda* 4 (1926): 235–237.
- Malahov S. "Lirika kak orudie klassovoj bor'by (o krajnih flangah v neproletarskoj poezii Leningrada)". *Zvezda* 9 (1931): 161–166.
- "N. S. Gumilyov v perepiske P. N. Luknickogo i L. V. Gornunga". Publ. I. G. Kravcovoj. El'zon M. D., Groznova N. A. (Sost.). *Nikolaj Gumilyov: Issledovaniya i materialy. Bibliografija*. Sankt-Peterburg: Nauka, 1994: 491–563.
- Nappel'baum Ida. "Pamyatka o poete". Chudakova M. O. (Otv. red.). *Chetvertye Tynyanovskie chteniya: Tezisy dokladov i materialy dlya obsuzhdeniya*. Riga: Zinatne, 1988: 89–95.
- Nikol'skaya Tat'yana. "K. K. Vaginov (Kanva biografii i tvorchestva)". Chudakova M. O. (Otv. red.). *Chetvertye Tynyanovskie chteniya: Tezisy dokladov i materialy dlya obsuzhdeniya*. Riga: Zinatne, 1988: 67–88.
- O. K. <Oksenov Innokentij>. "<Rec.> Konstantin Vaginov. Leningrad. 1926. Str. 58. Tirazh 500". *Krasnaya gazeta* 276/1280 (21 noyabrya 1926): 3.
- "O Vaginove. Iz dnevnika P. Luknickogo". Publ. i podg. teksta V. Luknickoj. Posleslovie T. Nikol'skoj. *Literaturnoe obozrenie* 5 (1989): 71–72.
- Pahomova Aleksandra. "Konstantin Vaginov v leningradskom Soyuze poetov". *Letnyaya shkola po russkoj literature*. T. 12. № 3 (2016): 303–316.
- A<drian> P<iotrovskij>. "<Rec.> 'Abraksas'. Sbornik I-j. Peterburg, 1922 god". *Zhizn' Iskusstva* 47/870 (28 noyabrya 1922): 7.
- Rashkovskaya A. "Na poeticheskikh putyah". *Krasnaya gazeta* 283/1287 (28 noyabrya 1927): 3.
- Rest B. "Lirika kak orudie klassovoj bor'be. Na doklade S. Malahova (ot nashego leningradskogo korrespondenta)". *Literaturnaya gazeta* 46 (25 avgusta 1931): 3.
- Tizengauzen Orest. "Salony i molodye zasedateli peterburgskogo parnassa". *Abraksas*. Oktyabr'. Peterburg, 1922: 59–62.
- Vaginov Konstantin. *Peterburgskie nochi*. Podg. teksta, posl. i komm. A. L. Dmitrenko. (Peterburgskaya poeticheskaya kul'tura. II). Sankt-Peterburg: Giperion, 2002.

Андреј Устинов

„ВЕЛИКИ ФЕНОМЕН“:  
КЊИГА КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА 1926. У ДУХУ ВРЕМЕНА

Резиме

Рад је посвећен историји објављивања песничке збирке Константина Вагинова из 1926. године и реакцији на њу у лењинградској књижевној средини. Аутор есеја сугерише да је ова збирка послужила као главни подстицај за позивање песника и његово касније учешће у ОБЕРИУ.

*Кључне речи:* Константин Вагинов, Лењинградски Савез песника, Ида Напелбаум, Данил Хармс, Инокентиј Оксјонов, књижевни живот, ОБЕРИУ.



Валерий Отяковский  
Тартуский университет  
valerii.otiakovskii@ut.ee

Valerii Otiakovskii  
University of Tartu  
valerii.otiakovskii@ut.ee

## К ИСТОРИИ ОДНОЙ НЕСОСТОЯВШЕЙСЯ ВЫСТАВКИ ФУТУРИЗМА

### ON A HISTORY OF ONE FAILED FUTURIST EXHIBITION

В статье публикуется письмо Александра Туфанова, раскрывающее детали выставки, которая должна была состояться в ГИИИ. Из него становится ясно, что он играл ключевую роль в реализации этого проекта. Также приводится список экспонатов, позволяющий представить очертания несостоявшейся экспозиции.

*Ключевые слова:* ГИИИ, Кабинет современной литературы, Александр Туфанов, Константин Шимкевич.

We publish a previously unknown Aleksandr Tufanov's letter, that reveals the details of the exhibition that was supposed to take place at the State Institute of the History of Arts. That letter makes clear that he played a key role in the implementation of this project. A list of exhibits is also provided, allowing you to imagine the outlines of the failed exposition.

*Keywords:* State Institute of the History of Arts, Cabinet of Contemporary Literature, Aleksandr Tufanov, Konstantin Shimkevich.

Среди писем Александра Туфанова к Алексею Крученых, опубликованных Ж.-Ф. Жаккаром и А. Устиновым, находится следующее, от 4 ноября 1928 г.:

Многоуважаемый Алексей Елисеевич,  
извещаю Вас, что в Институте Истории Искусств в Ленинграде в начале 29 года проектируется устройство «Выставки футуризма за 20 лет».

Предлагаю Вам, а также всей московской группе представить материалы в Ленинград, пл. Воровского, Инст<итут> Ист<ории> Искусств, в Кабинет Современной Литературы К. А. Шимкевичу (Жаккар, Устинов 2010: 244).

Недавно было обнаружено еще одно письмо, раскрывающее замысел этой выставки и степень участия в нем Туфанова. Упомянутый Кабинет современной литературы был научно-вспомогательным учреждением, предназначенным для «собирания и разработки материалов биобиблиографического и архивного характера» (Отчет 1926: 159), связанного с актуальной словесностью. Руководителем Кабинета был филолог, профессор ГИИИ Константин Шимкевич, который прилагал усилия к тому, чтобы создать в подведомственном учреждении своеобразный центр по изучению истории русского модернизма.

Двадцатилетие футуризма, о котором говорит Туфанов, было важным событием для складывающейся истории литературы дореволюционного периода как первая значительная круглая дата с момента основания этого литературного движения. Поскольку к концу 1920-х футуризм себя уже изжил, наступал закономерный процесс его осмысления и канонизации. Еще в 1927 г. Крученых выпустил сборник *15 лет русского футуризма. 1912–1927*: «Рождение футуризма он <Крученых> относил к 1912 г. — времени собственного литературного дебюта и выхода сборника “Пощечина общественному вкусу”, тогда как Бурлюк и Каменский вели отсчет от весны 1910 г. — времени выхода сборника “Садок судей”. Соответственно, 20-летие литературного футуризма одни отмечали в 1930 г., а Крученых — в 1932 г., приурочив к этому году свои воспоминания “Наш выход. К истории русского футуризма”» (Крусанов 2019: 547).

Помимо мемуаров Бурлюка, к 1930-му были подготовлены и мемуары Бенедикта Лившица *Полтораглазый стрелец* — воспоминания обоих бюджетян были зачитаны в Кабинете современной литературы в качестве самостоятельных докладов (Крусанов 2019: 547). Этим внимание к авангарду в стенах Кабинета не ограничилось — была задумана специальная выставка, для организации которой Шимкевич обратился к Туфанову, который ответил ему 23 сентября 1928 г.:

Глубокоуважаемый Константин Антонович,

Считая работу в Комиссии по устройству предполагающейся Выставки «20 лет футуризма» для себя интересной — и поскольку выставки и печать способствуют укреплению позиций нового искусства — даже обязательной — я с благодарностью принимаю Ваше приглашение и надеюсь, что под Вашим организационным руководством я буду полезен как самому делу укрепления позиций беспредметности (зауми), так и Вам в собирании материалов и т. п. работе.

Что касается портретов, бюстов, фотографий, то при открытии Выставки я Вам доставлю свой портрет работы художн<ика> Нефедова (учен<ика> Серова), а также фотографии, которые были на Выставке Союза Писателей в прошлом году.

Кроме того, могу указать, что очень хороший портрет был сделан в 1919 г. художником-футуристом Лерманом (Москва).

Затем скульптор Исаак Яковлевич Иткин<д> (Гороховая ул., д. 10, кв. 19) лепил с меня бюст, и если Вы напишете ему, то он, вероятно, для Выставки не откажет.

Черновики всех рукописей я вообще впоследствии намерен сдать в Ваш Кабинет, а поэму, запрещенную цензурой Москвы и Ленинграда, представлю теперь<sup>1</sup>.

Не знаю только, на какой срок рассчитана Ваша работа и успею ли я выполнить до открытия Выставки взятые на себя работы, так как секция научных работников предоставляет мне бесплатное место в Доме отдыха в Кисловодске на октябрь, и я, вероятно, уеду.

В среду постараюсь быть у Вас в Кабинете.

С совершенным уважением к Вам

Туфанов<sup>2</sup>

Примечательно, что юбилей футуризма в ГИИИ отсчитывают на год раньше создания «Гилеи». Скорее всего, это значит, что его приурочивали к выходу первого сборника Елены Гуро *Шарманка* (СПб., 1909). Об этом свидетельствует и приложенный к письму список экспонатов, которые Туфанов передает Кабинету на время выставки, перечень изданий в нем начинается именно с *Шарманки*, которая, правда, ошибочно датируется 1914 г. (в котором вышла посмертная книга Гуро *Небесные верблюжата*). Весьма показательна эта попытка «обогнать» москвичей и приписать зарождение литературного футуризма именно северной столице, а не московско-украинской «Гилее».

Целиком список с карандашной пометой Шимкевича «Автограф Туфанова», выглядит так:

Константину Антоновичу Шимкевичу

В собственность Музея:

- 1) Фотографический портрет (сдан).
- 2) Рукопись «Домой — в Заволочье» (поэма).
- 3) Рукопись «Заумь как седьмое и единственное искусство».

На время выставки:

- 1) Портрет художника Нефедова<sup>3</sup>.
- 2) Бюст работы скульптора Иткинда.
- 3) Альбом: автобиография и 8 портретов, в том числе снимок с работы художника Лермана.
- 4) Собрание стихотворений, изд. Ленинградским союзом поэтов, 1926 г.
- 5) Антология издания союза поэтов<sup>4</sup>.
- 6) О жизни и поэзии статья из «Жизни для всех» за 1918 г.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Скорее всего, имеется в виду упоминаемая ниже рукопись «Домой — в Заволочье».

<sup>2</sup> Собрание А. К. Кураевой.

<sup>3</sup> Скорее всего, имеется в виду Иван Никандрович Нефедов (1887–1976), автор обложки к сборнику Туфанова *Эолова арфа* (Петроград, 1917).

<sup>4</sup> Подразумевается сборник Союза Поэтов *Костер* (Ленинград, 1927).

<sup>5</sup> Статья Туфанова «О жизни и поэзии» была опубликована в №2/3 журнала *Жизнь для всех* за 1918 год.

## Список литературы:

- 1) Ел. Гуро. Шарманка. 1914 г.<sup>6</sup>
- 2) Зданевич. Поэма. Париж, 1923 г.<sup>7</sup>
- 3) Поэтика. Сборник по теории поэт<ического> языка. 1919 г.
- 4) Сборники по теории поэт<ического> творчества, вып. I 1916 г., вып. II 1917 г.<sup>8</sup>
- 5) Поэзия как волшебство <1915><sup>9</sup>
- 6) Андрей Белый. Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин <1922>
- 7) Стрелец. Сб. I <1915>
- 8) Виктор Ховин. Сегодняшнему дню. 1918 г
- 9) Футуристы. Первый журнал русск<их> футуристов. № 1–2 <1914>
- 10) Временник (В. Хлебников, Божидар, Г. Петников, Ник. Асеев, М. 1917 г.)
- 11) А. Крученых. Заумный язык. 1925 г.<sup>10</sup>
- 12) А. Туфанов. О зауми. 1924 г.
- 13) «» Ушкуйники. 1927 г.
- 14) Малевич. Беспредметный мир в живописи. На нем<ецком> яз.<sup>11</sup>
- 15) Хлебников. Изборник. 1907–1917 г.<sup>12</sup>
  - «» Время — мера мира. 1916 г.
  - «» Битвы 1915–1917 г. Новое учение о войне. <1915>
  - «» Настоящее. Поэма. Альвэк: Стихи. <1926>
- 16) Альвэк. Нахлебники Хлебникова. 1927 г.<sup>13</sup>

Увы, организация выставки забуксовала, замысел так и не был воплощен. Сама идея, впрочем, не была похоронена, и еще 16 ноября 1929 г. А. Островский писал Давиду Бурлюку: «Бенедикт Константинович <Лившиц> сообщил мне, что Вы выпускаете брошюру к 20-летию футуризма — это прекрасная мысль. Думаю, что у нас так либо иначе момент 20-летия будет отмечен. В Институте у нас проектируется выставка футу изданий и материалов» (Крусанов 2019: 529). Показательно, что выставка сдвигается на более конвенционально-круглый 1930-й, где, однако в самом начале года началась реорганизация Института, закончившаяся чисткой формального крыла ГИИИ (Кумпан 2014).

В таких условиях об организации авангардистской выставки уже не могло идти и речи.

<sup>6</sup> Правильно: 1909 г.

<sup>7</sup> Речь идет о парижском издании заумной драмы Ильязда *лидантЮ фАрам* (1923) с обложкой Наума Грановского.

<sup>8</sup> Правильно: *Сборники по теории поэтического языка*.

<sup>9</sup> Трактат Константина Бальмонта.

<sup>10</sup> Правильное название: «Заумный язык у: Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др.»

<sup>11</sup> (Malewitsch 1917).

<sup>12</sup> Правильно: 1907–1914 г.

<sup>13</sup> Собрание А. К. Кураевой.

## ЛИТЕРАТУРА

- Жаккар Жан-Филипп, Устинов Андрей. «Александр Туфанов и московские футуристы». *Vademecum: K 65-letiju Lazarya Flejšmana*. Сост. и ред. А. Устинова. Москва: Водолей, 2010: 240–246.
- Крусанов Андрей. «Первые опыты историографии футуризма». *Владимир Федорович Марков: первооткрыватель и романтик*. Санкт-Петербург: Аполлон, 2019: 526–569.
- Кумпан Ксения. «Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х годов». *Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде*. Под ред. М. Э. Маликовой. Москва: Новое литературное обозрение, 2014: 8–128.
- Отчет о научной деятельности Отдела Словесных Искусств ГИИИ. *Поэтика*. Т. 1. Ленинград: ГИИИ, 1926: 155–162.
- Malewitsch Kasimir. *Die gegenstandslose Welt*. Bauhausbucher 11. Munich, 1927.

## REFERENCES

- Krusanov Andrej. “Pervye opyty istoriografii futurizma”. *Vladimir Fedorovich Markov: первооткрыватель i romantik*. Sankt-Peterburg: Apollon, 2019: 526–569.
- Kumpan Kseniya. “Institut istorii iskusstv na rubezhe 1920–1930-h godov”. *Konec institucij kul'tury dvadcatyh godov v Leningrade*. Pod red. M. E. Malikovoj. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014: 8–128.
- Malewitsch Kasimir. *Die gegenstandslose Welt*. Bauhausbucher 11. Munich, 1927.
- Otchet o nauchnoj deyatelnosti Otdela Slovesnyh Iskusstv GIII. *Poetika*. T. 1. Leningrad: GIII, 1926: 155–162.
- Zhakkar Zhan-Filipp, Ustinov Andrej. “Aleksandr Tufanov i moskovskie futuristy”. *Vademecum: K 65-letiju Lazarya Flejšmana*. Sost. i red. A. Ustinova. Moskva: Vodolej, 2010: 240–246.

Валериј Отјаковски

## О ИСТОРИЈИ ЈЕДНЕ НЕОДРЖАНЕ ФУТУРИСТИЧКЕ ИЗЛОЖБЕ

## Резиме

Чланак доноси писмо Александра Туфанова с детаљима изложбе која је требало да се одржи у Државном институту за историју уметности (ГИИИ). Јасно се истиче да је он одиграо кључну улогу у имплементацији овог пројекта. Такође је дат списак експоната који нам омогућава да замислимо обриси неостварене изложбе.

*Кључне речи:* Државни институт за историју уметности (ГИИИ), Кабинет за савремену књижевност, Александар Туфанов, Константин Шимкевич.



Андрей Устинов  
Center for Open Studies (Сан Франциско)  
abooks@gmail.com

Игорь Лошилов  
Институт филологии СО РАН (Новосибирск)  
loshch@yandex.ru

Andrei Ustinov  
Center for Open Studies (San Francisco)  
abooks@gmail.com

Igor Loshchilov  
Institute of Philology of Siberian Branch of  
Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)  
loshch@yandex.ru

ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ И БЕЛЫЙ СТОЛ:  
«ЧИНАРИ», «РАДИКС» И КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

BLACK SQUARE AND WHITE TABLE:  
“CHINARI”, “RADIX” AND KAZIMIR MALEVICH

Работа посвящена реконструкции истории взаимоотношений поэтов Ленинграда, входивших в авангардные группировки «Левый Фланг» и «Радикс» с Казимиром Малевичем и его учениками в 1926 — начале 1927 года. Авторы обращают внимание на неутомимую организационную деятельность Даниила Хармса по консолидации «левых сил» и объединению друзей и единомышленников в творческие группы на фоне отношений будущих обэриутов с Институтом художественной культуры (ГИНХУК) и Институтом истории искусств (ГИИИ).

*Ключевые слова:* Казимир Малевич, Даниил Хармс, «Левый фланг», «Радикс», Николай Заболоцкий, Игорь Бахтерев, ГИНХУК, ГИИИ.

The essay reconstructs the history of relations of the Leningrad poets, that belonged to the avant-garde collectives “Left Flank” and “Radix” with Kazimir Malevich and his students in 1926 — early 1927. The authors draw attention to the unstoppable organizational activities of Daniil Kharms in consolidating the avant-garde forces and uniting friends and collaborators into creative groups against the background of the Leningrad Institute of Artistic Culture (GINKhUK) and the Institute of Art History (GIII).

*Keywords:* Kazimir Malevich, Daniil Kharms, “Left Flank”, “Radix”, Nikolay Zabolotsky, Igor Bakhterev, GINKhUK, GIII.

## Памяти Игоря Владимировича Бахтерева

Я спросила:  
 сколько время?  
 он ответил:  
 белый стол.

*Игорь Бахтерев*

Художник — поэт. Но какое зеркаль-  
 ное сердце будет позировать ему?

*Казимир Малевич*

21 марта 1927 года Казимир Малевич писал из Варшавы своему ученику и в те годы преданному последователю, художнику Константину Рождественскому (1906–1997):

Дорогой Рождественский.

Необходимо Вам найти Чинарей и сказать им, чтобы они собрали лучшие свои стихотворения тож<е> и <Моя. — А. У., И. Л.> Мама <sic!> вся в ча-сах и прислали на “Praezens”<sup>1</sup>, я хочу связать их с Польскими поэтами.

Скоро пришлю Вам вс<ем> печать обо мне. Теория Приб<авочного> Элем<ента> будет печат<аться> на двух языках. Работаю в линии Теор<ии> приб<авочного> элем<ента>.

Кажется, будем иметь успех как о новой сист<еме> мышлен<ия> в обл<асти> Искусств.

Деньщик <sic!> Новиц<кий> провалится.

Сегодня объезд на автом<обиле> и осмотр работ Pr<a>ezencistow. Точь <в> точь, как и Вас осматриваю, но чорт бы его побрал, меня все боятся, и один, например, нашелся спорщик, и за то, что неправильно ставил вопросы, так влетело от остал<ьных>, что он бедный извин<ялся> на другой день.

25-го Банкет по сей карточ<ке> приглашения. Черный кофе, ибо я ничего не пью, но черный кофе так здесь обставляется, подпирают разного сорта ликерами и прочим, что получ<ается> целый культ.

Передав<айте> привет всем.

Прив<ет> Лепорской.

Солнце, лето, окна открыты, теплый ветерок дует, небо прозрачное чисто (Малевич о себе 2004а: 185).

Составители двухтомника *Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика* Татьяна Михиенко и Ирина Вакар, чей титанический труд вызывает истинное восхищение, своими

---

Мы признательны Anita Hubdank-Kolaczowska и Zbigniew Stanczyk за помощь в подготовке настоящей работы. Отдельная благодарность Geurt Imanse, заведующему исследовательским отделом Стеделик Музеума (Амстердам).

<sup>1</sup> Правильно: PRAESENS. Kwartalnik modernistów. Журнал издавался в Варшаве (административный адрес: Warszawa, Senatorska 38–13), в состав редакции вошли Хенрик Стажевски (живопись), Шимон Сыркус (архитектура) и Хелена Немировска Сыркус (секретарь редакции). Первый номер *Praesens* вышел в июне 1926 года.

комментариями предоставили необходимый контекст для интерпретации этого письма Малевича, хотя текстология его и меняется от издания к изданию<sup>2</sup>. Даже несмотря на высказанное заверение, что эта публикация осуществлена «по автографу», отдельные конъектуры вызывают некоторое сомнение, особенно, если учитывать эпистолярные особенности Малевича на основании материалов, сохраненных Николаем Харджиевым и архивистами Стеделик Музеума в Амстердаме.

Вот почему здесь — крайне осторожно — предложена иная версия прочтения этого первого письма художника из Варшавы, что отнюдь не умаляет текстологических намерений публикаторов. Тем более, в интродукции «От составителей» они обращают специальное внимание на благосклонное участие самого адресата:

Особой удачей представляется нам сотрудничество с К. И. Рождественским, до конца жизни сохранявшим, несмотря на преклонный возраст, прекрасную память и ясность мысли. В общении с ним поражало полное доверие и желание поделиться малейшими подробностями, вспыхивавшими, иногда неожиданно для самого Константина Ивановича в его памяти. Но еще более важным было понимание им личности Малевича, внутреннее созвучие с его индивидуальностью (что в свое время отмечал, например, Л. А. Юдин). Рождественский не просто вспоминал, но помогал проникнуть в логику некоторых высказываний мастера, в ход его мысли; вот почему, несмотря на первоначальные протесты мемуариста, в одном из материалов мы сохранили форму интервью, причем наиболее ценным в нем, на наш взгляд, является именно объяснение, расшифровка случайно оброненных фраз или шуток Малевича. На прямолинейный вопрос: «А что он этим хотел сказать?» — Константин Иванович отвечает серьезно и подробно, расширяя и углубляя проблематику того или иного конкретного разговора с учителем (Малевич 2004а: 6).

Собственно говоря, комментарии Т. Михиенко и И. Вакар к этому письму Малевича в большей своей части как раз и основаны на сведениях, полученных непосредственно от Рождественского, начиная с даты письма: «Датировано К. И. Рождественским (вероятно, по почтовому штемпелю на несохранившемся конверте)» (Малевич о себе 2004а: 185; все последующие цитаты даются по этой странице), — и заканчивая необходимым пояснением, что, хотя это письмо известно с тех пор, как оно было опубликовано Василием Ракитиным в каталоге Галереи Гмуржинской “Malewitsch, Suetin, Tschaschnik” (Köln, 1992), оно и прежде «неоднократно зачитывалось К. И. Рождественским на конференциях, посвященных Малевичу, и цитировалось в литературе».

Благодаря разговорам с художником, Т. Михиенко и И. Вакар удалось прояснить и наиболее загадочные составляющие этого письма, написанного 21 марта 1927 года — за неделю до отъезда Малевича из Варшавы.

<sup>2</sup> Отметим, например, первую в метрополии публикацию этого письма Малевича с пропусками в тексте, осуществленную В. Ракитиным, с эпиграфом, который читается, как посвящение — «Рождественскому, Лепорской...» (Ракитин 1994).

Например, будада относительно «Деньщика Новиц<кого>» — «по словам К. И. Рождественского, Малевич аттестовал так П. И. Новицкого, потому что тот “кланяется перед новым начальством; вообще же он был левой ориентации, такая у него была репутация” (беседа с составителями 25 июня 1997 года)»<sup>3</sup>. Так комментаторы дают необходимую экспликацию о манере поведения Павла Новицкого (1888–1971): «Неоднократно приходивший на помощь Малевичу и ГИНХУКу в 1924–1925 годах (см. раздел “Документы”), Новицкий, по-видимому, занял уклончивую позицию летом 1926 года, во время развернутой против института кампании» по его уничтожению<sup>4</sup>. Или же пояснение про «карточ<ку> приглашения», о чем мог знать только сам адресат, ибо «по словам К. И. Рождественского, к письму “был приложен пригласительный билет (отпечатанный на плотном белом картоне) на банкет в честь КСМ<алевича>”»<sup>5</sup>.

Более того, письмо художника пересекается со следующей депешей — теперь к адресатам добавлена Анна Лепорская, жена Рождественского тех лет и ученица Малевича. Текст этого письма был «расшифрован и представлен для публикации К. И. Рождественским», но в двухтомнике дата письма указана неверно, поэтому доверимся датировке В. Ракитина<sup>6</sup>. «Привет, пишете, я приехал благополучно, но много нужно еще<sup>7</sup> работать, —

<sup>3</sup> Тем не менее, через два месяца после возвращения в Ленинград (август 1927 г.) Малевич писал Николаю Суетину: «Был Новицкий еще раз. Сказал, что после согласования с Кристи он написал письмо Шмиту о урегулировании со мной отношений. <...> Конечно, надежды у меня мало на урегулирование моих отношений и работы, доверяя у меня нет. Ни Кристи, ни Петрову. Мы попали во власть худ<ожественного> Отдела, в котором сидят самые реакционные обложки <...>. Это и есть душители и вожди реакции в искусстве, это палачи, пробующие с одного маху снять голову Новому искусству. Шмит и Назаренко — это только мальчишки, помогающие палачам (сподручные)» (*Малевич о себе* 2004а: 194). Как там же пишет в комментарии В. Ракитин, «Новицкий, используя влияние М.П. Кристи и Ф. Н. Петрова, пытался урегулировать отношения Малевича с директором ГИИИ <Ф. И.> Шмитом, но эти интриги в верхах были малорезультативны».

<sup>4</sup> См. в письме Малевича 1926 г.: «Я хочу сказать, что мы должны идти и развиваться по пути исследования художественной культуры, и только если это исследование выходит в область науки как таковой — наступает их увязка. Нам нужна наука о художествах, т. е. изучение особого вида деятельности человека в его специфической части. <...> Если действовать совершенно объективно через аппарат научности, то поверьте, для художественной культуры это будет один ужас. Сейчас по отношению к аппаратам наступают всеобщий психоз. Был у меня, например, профессор Сидоров, командированный для обследования Института Худож<ественной> Культ<уры>. Первым долгом он поставил мне вопрос, на который просил коротко ответить: “Сколько аппаратов есть у нас в лаборатории?” Он был очень разо<чарован...>» (*Малевич* 2004с: 412).

<sup>5</sup> Ср. в письме Малевича к Константину Матюшину того же времени: «Передай привет всем твоим. 25<-го> банкет и конец» (*Малевич о себе* 2004а: 185).

<sup>6</sup> Составители двухтомника ошибочно пишут «2 марта 1927 года. [Варшава]», и так же ошибочно читают автограф: «2 М<арта 19>27 <года>» (*Малевич о себе* 2004а: 184), — в то время, как Малевич выехал в Варшаву только 7-го марта, в понедельник. Напротив В. Ракитин читает автограф иначе: «29 марта 1927 г.» (без конъектур, см.: Ракитин 1994: 438). Если эта дата верна, письмо Рождественскому и Лепорской должно читаться как первое послание Малевича из Берлина, куда он прибыл из Варшавы как раз 29 марта.

<sup>7</sup> Рождественский предложил не слишком подходящее «здесь <?>»; ср.: (Ракитин 1994: 438).

сообщает Малевич своим ученикам из Берлина. — Настаивайте <?><sup>8</sup> на ранней <?> кубистической <?> работе. К. М.» (*Малевич о себе* 2004а: 184).

Следующее послание Малевич отправил Рождественскому уже совершенно точно из Германии во второй половине апреля:

Дорогой Рождественский.

Я получил Ваше письмо, но Юдина этого бойкотиста не получал. Сам же я написал новую небольшую статью, полпечатного листа, и иллюстраций на лист о Супрематизме.

Очень жалею, что сейчас не могу Вам прислать ее, мне кажется, что впервые изложен Супрематизм, очно окончательный конец всему конструктивизму и базе жизни<sup>9</sup>.

Веду большую корректуру среди запутавшихся до мозга конструктивистов, представителей Нового Искусства. Все рады, что я приехал, так же рады, как и Вы, мне кажется, были бы моему приезду.

Мною вскрыта выхолощенность поворачивающего Нового Искусства в сторону целесообразной утилитарности, превратившееся в мертвую изобретательскую штуку и покончившую с Искусством.

Но моя статья делает свое дело. Работа в Германии тем хороша, что сейчас всё это будет известно на целый свет. Если бы Вы знали, как легко и хорошо работать здесь. Чувствуешь себя, как пушинка. Хочется страшно поделиться с вами всеми. Но может быть, некоторые из вас изменились уже, пока я на горé, некоторые заснули. <...>

Супрематизм есть только новый метод знани<я?>, содержанием которого и будет то или другое ощущение. Ощущение голода вызывают одни формы вещей, но они не являются образом голода. Ощущение мистики, звука, цвета, движения, запаха и т. д. будут только ощущения.

Здесь до того сильно ощущение пластики, что архит<екторы> строят дома по картине Сезанна, у меня есть цветной снимок комнаты — сезаннизм с<о> сдвигом кубизма.

Тут вся история начинается, что многие вещи, то, что мы называем утилитарным, вытекают из чистого пластического ощущения искусств.

Много собрал матерьялов.

Сейчас еду на устройство выставки и потому не могу писать, за мной приехали.

Пишите, долго ли еще жизни нашему брату в ГИИ<И>; то есть Государственный институт истории искусств (б. Зубовский). — А. У., И. Л.> осталось. Привет всем.

Теория приб<авочного> эл<емента> будет издана D<e>ssau Baukunst, Bauhaus.

Но выставить эту научную штуку <?> нельзя, не принято, издают.

К. Малевич.

Berlin.

21 ап<реля 19>27. (*Малевич о себе* 2004а: 186–187).

<sup>8</sup> Все публикаторы предлагают читать это слово, как «Налегайте», что кажется неоправданным нарушением согласования.

<sup>9</sup> См. замечание Жан-Клода Маркадэ: «Как известно, К. С. Малевич был бескомпромиссным противником конструктивизма...» (Маркадэ 2000: 171); и следующее пояснение Моймира Григара: «...идеологическая подоплека русского конструктивизма явно находится в родстве с пролеткультовской» (Григар 2000: 231).

Как можно судить из этого письма, в Берлине Малевич целиком погружился в местные заботы, даже не вспоминая о своем польском визите. В контексте фундаментального двухтомника *Малевич о себе. Современники о Малевиче* его недолговременное пребывание в Варшаве оказывается лишь коротким эпизодом в невероятно насыщенной биографии. Однако, если сместить акценты его самого первого заграничного письма с упоминанием «осмотра работ Pr<a>ezencistow», то на первый план выступает, несмотря на благородное намерение Малевича, не сложившийся альянс польских авангардистов с ленинградскими «чинарями».

К весне 1927 года этот неформальный кружок составили Даниил Хармс, Александр Введенский, Евгений Вигилянский<sup>10</sup>, а также Игорь Бахтерев, примкнувший к «чинарям»<sup>11</sup>, но не принявший этого группового самоопределения<sup>12</sup>.

Бахтерев пришел из театрално-художественного коллектива «Радикс», поэтому везде в официальных документах фигурировал как «художник», например, в обращении «Радикса» в ГИНХУК 12 октября 1926 года, найденном Татьяной Никольской в институтском архиве, с просьбой предоставить «театральной группе “Радикс”, экспериментирующей в области внеэмоционального и бессюжетного искусства», как можно скорее «помещение в Белом зале ИХК для лабораторно-репетиционных работ на утреннее время» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 4340. Оп. 1. № 68, л. 9). Среди подписавших это заявление «организаторов “Радикс” <sic!>» фигурируют «художник Игорь Бахтерев», «авторитет бессмыслицы чинарь александрвведенский» и «поэт-чинарь Даниил Хармс»<sup>13</sup> (Малевич 2004а: 515).

<sup>10</sup> См. заметки Хармса о чтении Вигилянского в записной книжке № 6:

7 Нехорошо

8 — Карты Пафос очень

9 — Хорошо

10 — Диалог

11 — не нравится

12 — Iп<лохо>. IIп<лохо>. IIIх<орошо>. IVхорошо

13 Ранье утро Iп<лохо>. / II хорошо

14 Воздушн<ое?> Iх<орошо> IIо<твратительно?> IIIо<твратительно?> IVо<твратительно?>

V хоро<шо>. Послед<ние> стр<оки?> — аницы?> гл<авы> VI хор<ошо>.

VI хорош<о>

15 — увялость <sic!> не хор<ошо>. Пальто

16 — Не самостоят<ельно>.

17 — Плохо.

Из Джемлы.

(Хармс 2002а: 68; здесь и далее неверные прочтения исправлены нами по автографам и специально не оговариваются; конъектуры везде наши. — А. У., И. Л.).

<sup>11</sup> Хармс считал, что для создания поэтической группы вполне достаточно троих, как будто в соответствии с постулатом Б. Пастернака, «Нас мало, нас может быть, трое...».

<sup>12</sup> Впервые Бахтерев упоминается Хармсом в записной книжке № 6 между 7 и 10 мая 1926 г.: «4–91–16 Бахтерев, временно» (Хармс 2002а: 67). См. также запись, сделанную летом того же года: «Хотя я ничего не имею против подождать Игоря? Как ты?» (Там же: 75).

<sup>13</sup> См. печать в его записной книжке № 6: «ЧИНАРЬ ДАНИИЛ ХАРМС. 1926» (Хармс 2002а: 66). См. также запись последних дней ноября 1926 г.:

Тем не менее пометы Хармса в его записной книжке № 8 о стихотворениях Бахтерева дают представление о нем как о поэте, несмотря на то, что ни одно из этих произведений, написанных к концу 1926 года, не сохранилось:

*Игорь Бахтерев*

*Перед войной*

резан три богатыря            д.и. сказать  
мы же выпили грудь сосны.        или высказань  
Хлеб в мечавом величавом

*Швейцов*

не мог бутылку по  
затылку заболеть.

Глупая кошечка на черных клавишах.

Таракан

Арбуз лопает конфету.

Петушиный словоблуд.

Во всех стихотворениях воспоминание о сильных композиторах и поэт<ах>.

Солнечное затмение  
вышел тетя и сказал  
по собору рыщет ночь

*странник I части*

мечтал странник на рассвете  
кругом люди золотые  
ей стари<к> сказал (Хармс 2002а: 103)<sup>14</sup>.

---

*Программа Ритуала «Откидыванья»\*)*

- 1) Молчание            10 мин.
- 2) Собаки                    8 мин.
- 3) Приколачивание гвоздей.            3 мин.
- 4) Сидение под столом и держание Библии.    5 м<инут>
- 5) Перечисление святых
- 6) Глядение на яйцо            —            7 м<инут>.

Паломничество к иконе - - - - 7 = 3+1+3        33+х)

Чинарь александр введенский

исполнить сие обязуюсь <запись рукой А. Введенского. — А. У., И. Л.>.

Чинар<ь> Даниил Иванович Хармс

мимо не прохожу все.

\*) Ритуал происходит в тюлевых масках.

(Хармс 2002а: 106; исправлено по автографу Хармса (и Введенского) в записной книжке № 8).

<sup>14</sup> Сам Бахтерев вспоминал, что его знакомство с Хармсом состоялось на студенческом вечере в ГИИИ: «Необходимо для полной ясности сказать еще об одной, самой значительной стороне нашей встречи и дружбы. <...> Я тоже писал стихи. Однажды Хармс

В 1988 году по специальному приглашению Андрея Сарабьянова Бахтерев выступил на конференции, приуроченной к открытию выставки Малевича в Русском музее в Ленинграде, с воспоминаниями «О давнем». В соответствии с обычной для Игоря Владимировича поговоркой, «свою память на далекое прошлое я проверил», его мемуарное повествование, даже в деталях, подтверждается смежными историческими свидетельствами:

Так вот, в 1925 году три студента второго курса театрального отделения учебной части Государственного института истории искусств — Георгий Кацман, Сергей Цимбал и стоящий перед вами, Игорь Бахтерев — твердо решили создать свой театр на совершенно новых художественных принципах, которые жидились бы на театральных истоках. Тогда же и название нашлось: «Радикс», что, как вам известно, означает «корень». <...> Актеры нашлись и в мастерской <Николая> Фореггера, и среди бездействующих артистов Ленфильма, и среди талантливых участников самодеятельности, а вот литературного материала не было. <...> На помощь пришел наш однокурсник Боба Левин, тоже, как и мы, занятый созданием театра, только еврейского, наподобие Габимы, на древнееврейском языке. <...> Именно он, Боба (впоследствии подписывавший свои книги и сценарии древнееврейским именем Дойвбер), и пришел к нам на помощь.

— Зачем Вам рыскать по библиотечным полкам, — сказал Боба, — обратитесь к Введенскому и Хармсу, они сочинят всё, что вам требуется. Я хорошо с ними знаком и предупрежу о ваших намерениях.

Они не только дали согласие сотрудничать с участниками «Радикса», а вскоре стали нашими близкими друзьями. Времени было мало, актеры торопили, вот мы и решили, что пьесу вернее всего составить из уже дописанных драматических отрывков, прозаических кусков, частично написанных. Пьеса получила название, как и стихотворение Введенского, «Моя мама вся в часах». <...>

Созданную для «Радикса» пьесу-коллаж мы репетировали далеко не в идеальных условиях, у меня в столовой, в приемной в квартире Введенского (его мать была известным врачом-гинекологом<sup>15</sup> и принимала не только в клинике, но и дома). Тогда-то и возникла идея обратиться в ГИНХУК, руководимый, как вам известно, <Казимиром> Малевичем. <...> За несколько лет до изложенных событий я видел в большом Белом зале ГИНХУКа незаслуженно холодно встреченную печатью постановку хлебниковской <«сверхповести»>. — А. У., И. Л.> «Зангези». Лучшего для нас зала можно было не мечтать.

Написали в ГИНХУК заявление. В разговорах о былом Георгий Кацман упоминал, что прошение было написано на царской сотенной бумажке, я же говорил, что это неверно, что писали мы на большом листе, что коллаж заявления отвечал коллажу пьесы и заканчивался всевозможными наклейками,

---

услышал их на студенческом вечере, вот мы втроем и решили, оставив придуманное Введенским название, создать новый “Фланг Левых” и привлечь в него Заболоцкого, Вагинова, прозаика Дойвбера Левина» (*Малевич о себе* 2004б: 351–352).

<sup>15</sup> Как было нами установлено прежде, «Евгения Ивановна Поголоцкая-Введенская (1872–1935) мать А. И. Введенского. Известный в 1920–1930-е гг. в Ленинграде врач-гинеколог» (Дневниковые записи... 1991: 532).

возможно, среди них был и кусок сотенной бумажки, не помню. Рывшаяся в архиве ГИНХУКа литературовед Т. Никольская обнаружила наше сочинение. Так я проверил свою память. <...>

«Радикс» обрел крышу. Состоялась первая деловая встреча. Малевич сказал, что пьесу читать не будет, посмотрит «прогон», а вот с предполагаемыми декорациями хочет познакомиться.

Через несколько дней Хармс и я принесли изображение будущей сцены. Малевич долго смотрел на лежавшую перед ним бумажонку, потом сказал:

— Ничего, ничего. Наши художники вам помогут.

Обескураженный, я попросил разрешить показать не только чертеж сцены, но и эскиз <декораций. — А. У., И. Л.> в цвете.

— Это другое дело, — сказал Малевич, оживившись. — По-моему, не нужно украшений, глаз, циферблата и так далее. Чем проще — тем лучше<sup>16</sup>.

Поблагодарив за консультацию, мы сказали, что подумаем. Больше разговор о помощи не возникал. Для меня это говорило о многом. <...>

В один из репетиционных дней в зал зашел Малевич. Ему, как он сказал, понравилось то, что читалось <...>. Казимир Северинович пригласил Хармса и меня зайти к нему в кабинет, когда нам будет удобно.

В его рабочем кабинете мы стали бывать то с Левиным, то с Заболоцким<sup>17</sup>, чаще одни (Малевич 2004b: 350–352).

Последняя сентенция чрезвычайно показательна в том смысле, что когда Малевич писал Рождественскому о *Чинарях*, в первую очередь он скорее всего имел в виду именно Бахтерева и Хармса. Важную роль здесь играют хронологические детали литературной биографии последнего, поскольку, как заметил Вл. Эрль, «нет нужды повторять, что именно Хармс был центральной фигурой в ОБЭРИУ, — как, впрочем, и во всех предшествующих групповых антрепризах. — <...> хотя наиболее популярными в литературных кругах были то Заболоцкий, то Хармс, то Олейников <...>, — всё же инициатором и застрельщиком большинства обэриутских дел был именно Даниил Хармс» (Вокруг Хармса 1984: <100>). «Группа ОБЭРИУ просуществовала около пяти лет — с конца 1925 до 1931 года, — поясняет Эрль далее. — Сначала это были *чинари* Хармс и Введенский, входившие с 1925 г. в *Орден заумников* А. В. Туфанова; затем, вместе с Заболоцким, Бахтеревым, прозаиком Дойвбером Левиным и режиссёром Г. Н. Кацманом, а также К. К. Вагиновым, они образовали в 1926 г. *Фланг Левых* (или *Левый Фланг*). В марте 1927 г. *Фланг Левых* переименовывается в *Академию Левых Классиков*, а в ноябре того же года — в *Объединение Реального Искусства*» (Там же; курсив наш. — А. У., И. Л.).

Первое упоминание нового поэта, примкнувшего к литературной группировке Хармса, появляется в его записных книжках 14 мая 1926 года: «[Завлоцкий] Заболоцкий. Вторник 18 мая. 4 1/2 ч<аса> дня», — а уже на следующей странице записан его тогдашний адрес в Ленинграде: «Ни-

<sup>16</sup> Эскизы декораций к спектаклю «Моя мама вся в часах» пропали. На единственном сохранившемся наброске остался циферблат.

<sup>17</sup> См. ниже.

колай Алексеевич Заболоцкий. Ул<ица> Кр<асных> Зорь, д. 73/75. Мансард<a>, комн<ата> 5» (Хармс 2002а: 69–70).<sup>18</sup> Уподобляясь Бахтереву, Заболоцкий отказался от титула *чинаря*, но стал активно участвовать во всех *чинарских* антрепризах. Исторические подробности этого «промежутка» восстанавливает в своей «Хронике жизни и творчества Даниила Хармса» Андрей Крусанов. Приведем соответствующие фрагменты этого основного жизнеописания:

**Конец 1925 — начало 1926.** В период организационного оформления группы заумников в рамках ЛО ВСП <Ленинградского отделения Всероссийского Союза поэтов. — А. У., И. Л.> «чинари» Введенский и Хармс, желая обособиться от Туфанова, настояли на отказе от названия «заумники», предложив другое — *Левый Фланг* <курсив наш. — А. У., И. Л.>.

**17 сентября <1926>.** Хармс допущен к экзаменам по киноотделению Курсов искусствования при Государственном институте истории искусств (ГИИИ). Знакомится с членами театрального коллектива «Радикс» И. В. Бахтеревым, Г. Н. Кацманом, С. Л. Цимбалом. ГИИИ располагался по адресу: пл. Воровского (ныне Исаакиевская пл.), <д.> 5.

**21 сентября <1926>.** Хармс отметил в записной книжке: «Начали писать драму». Речь идет о пьесе-монтаже Хармса и Введенского «*Моя мама вся в часах*» (текст неизвестен), которая предназначалась для театрального коллектива «Радикс».

**22–23 сентября <1926>.** Хармс отметил в записной книжке: «Писали вещь. Ряды» (Крусанов 2004: 424–425).

Здесь необходим ской: если принять во внимание отмеченное Бахтеревым участие Заболоцкого в новом *Левом Фланге* (без Туфанова), то, наверное, резонно предположить, что оговорка *Ряды*, сделанная явно для того, чтобы подчеркнуть эффект *серийности* в коллективной вещи «*Моя мама вся в часах*»<sup>19</sup>, могла послужить именно той жанровой подсказкой,

<sup>18</sup> На следующей странице в той же книжке появляется запись: «Яшка Друскин <sic!>. 1–99–44» (Хармс 2002а: 71), — более, чем через полгода, как Введенский и Хармс ввели провозгласили себя *чинарями*.

<sup>19</sup> См. замечания Сергея Сигея относительно коллективного творчества *чинарей* на примере стихотворения «ПоллОГЕрам или ОНАНистАм», авторство которого Я. Друскин приписывал Игорю Терентьеву (см.: Введенский 1993: 218). «Представляется, что включая это стихотворение в *Собрание сочинений* Александра Введенского, Михаил Мейлах был отчасти прав... — пишет Сигей. — отдельные части этого произведения действительно принадлежат Введенскому <...>... другое дело, что в стихотворении есть части, никак не соотносимые с общим представлением о творчестве Введенского, пусть даже раннего... и здесь необходима, вероятно, некоторая доля смелости, чтобы утверждать принадлежность таковых частей совсем другому поэту и другу Введенского — Даниилу Хармсу... <...> так что же такое перед нами? на этот вопрос есть самый простой и исторически точный ответ: перед нами — *изысканный труп*... совместные стихотворения французских поэтов дада и сюрреалистов со времени возвращения Валентина Парнаха из Парижа были безусловно предметом обсуждения в литературных кругах России, а публикации в журнале «Современный Запад» только упрочили идею коллективного творчества... поэтому вполне можно представить Введенского и Хармса в роли соавторов, стремящихся выработать другую (пусть и заумную, но не футуристическую) эстетику

которое у Заболоцкого примет форму *Столбцы*. Впервые в его поэтическом творчестве такое определение возникнет в «Столбце о черкешенке», написанном 30 января 1927 года — меньше, чем через три месяца после завершения репетиций спектакля «Моя мама вся в часах». В дополнение к рассказу «О давнем», Бахтерев приводил единственные запомнившиеся строчки из этой пьесы: «...перед глазами вставала одна и та же загадочная личность, сутулая, с рыже-красной бородой, в длиннополом сюртуке, в черном высоковерхом картузике. “Борода моя, бородка, ты цветешь у подбородка, алой розой-кумачом, так, что носу горячо!” И еще: “Гарфункель входит поперек. Трубит Гарфункель в тайный рог”» (Бахтерев 1984: 57–58)<sup>20</sup>.

Подробнее об обстоятельствах инсценировки вспоминал в 1978 году постановщик Георгий Кацман:

Долго не могли подобрать начало. Заболоцкий предложил в качестве начального куска свой «Офорт» («И грянул на весь ослепительный зал...»), но сочтено было, что в нем чересчур чувствуется лицо Заболоцкого. В результате открывала спектакль «танцовщица-каучук» Зина Бородина: выходил актер с марлевым узелком, который все присутствующие на сцене пинали, за который все зацеплялись, пока он не развязывался и из него не появлялась Зина, исполнявшая серию каучуковых номеров-трюков. <...>

Первые репетиции проходили на квартирах, главным образом у Бахтерева и Введенского. Довольно скоро, однако, возникла необходимость в настоящем помещении. Вопрос этот обсуждался, когда все собрались в очередной раз у Бахтерева. Введенский взялся организовать связь с Инхуком. Тут же на пятисотрублевой николаевской ассигнации постановщик написал заявление Малевичу, в котором говорилось, что он собрал группу и хочет поставить сценический эксперимент с целью установить, что такое театр. Заявление было завязано в «старушечий узелок», позвонили Малевичу и сейчас же к нему отправились. План Малевичу поправился, он сказал: «Я старый безобразник, вы молодые, — посмотрим, что получится». Заявление понравилось ему еще больше, он тут же написал на нем резолюцию коменданту, и «Радикс» получил в свое распоряжение Белый зал Инхука и много подсобных помещений. На третий день после начала репетиций Малевич попросил представить план работы; план был им одобрен.

<...> Оформление делал Бахтерев, в частности, «романтическую» декорацию, изображающую «мост через Санкт-Петербург», уходящий куда-то в небытие. На заднике был изображен клодтовский конь; синхронно с восклицанием одного из актеров переворачивался купол Исаакиевского собора. Занавес был разрисован человеческими глазами, как это было у Введенского в комнате, где глазами разрисованы были стены, а вместо люстры висел семейный портрет... (Введенский 1993: 129–131).

---

и опирающиеся в этих попытках на новейшие европейские известия... <...> обращение Введенского и Хармса к опыту “La cadaver exquis” (пусть единичное) только подтверждает способность русских поэтов работать в русле международных тенденций...» (Сигей: 222–224).

<sup>20</sup> Необходимо отметить, что в списке «главных ролей» спектакля «Моя мама вся в часах» персонаж по фамилии «Гарфункель» не числится (см.: Введенский 1993: 133).

Вернемся к хронике «промежутка» осени 1926 года:

**24 сентября.** Хармс отметил в записной книжке: «3 ч<аса> д<ня> <В. М.> Дешевов<sup>21</sup>. Ночь у Бахтерева». Бахтерев жил по адресу: ул. Некрасова, <д.> 60, кв. 81. <...>.

**26 сентября.** Вечером (19 ч.) на квартире Бахтерева состоялся сбор актеров, приглашенных для участия в постановке пьесы «Моя мама вся в часах».

**27 сентября.** Хармс отметил в записной книжке: «Совещ<ание> утром с Бахтер<евым>. 7 ½ у Дешеева. Ночь у Введенского. У <Э. А. Русаковой>». В.М. Дешеев проживал по адресу: Адмиралтейская наб<ережная>, <д.> 6, кв. 31; Введенский проживал по адресу: Съезжинская ул., <д.> 37, кв. 14.

**28 сентября.** Хармс отметил в записной книжке: «12 ч. д<ня>. <П> — Репетиция <то есть самая первая репетиция инсценировки «Моя мама вся в часах»>. — А. У., И. Л.>. Сходить к Заболоцкому...». <...>.

**29 сентября.** Хармс отметил в записной книжке: «<...>. 1 <час> дня. <П> Репетиция <спектакля «Моя мама вся в часах»>. 2 <ч. дня> у композ<итора> Мравинского». Е. А. Мравинский проживал по адресу: Кирочная ул., <д.> 6, кв. 5. <...>

**1 октября.** Хармс отметил в записной книжке: «Сходить к Заболоцкому. III Репетиция 11 ч.».

**2 октября.** В 11 ч. утра на квартире Бахтерева состоялась четвертая репетиция спектакля «Моя мама вся в часах». <...>.

**5 октября.** Хармс отметил в записной книжке: «12 ч. Переписка ролей. У Т. А. М<ейер>». Мейер проживала по адресу: Кронверкская ул., <д.> 23, кв. 71.

**6 октября.** На квартире Бахтерева состоялась пятая репетиция спектакля «Моя мама вся в часах»<sup>22</sup>.

**7 октября.** Хармс отметил в записной книжке: «Утр<ом> у меня Заболоц<кий>. Веч<ером> у меня Ленька <Л. С. Липавский><sup>23</sup>. Нап<исал> стихотворение <“Поездка в Тулу” <текст утрачен>».

**8 октября.** В 13 ч. у Введенского состоялась шестая репетиция спектакля «Моя мама вся в часах».

**11 октября.** Хармс отметил в записной книжке: «К Марковым. Репет<иция у> Бахтерева 2 ч. <дня>»<sup>24</sup>.

**13 октября.** В 11 ч. <утра> у Введенского состоялась очередная репетиция спектакля «Моя мама вся в часах».

<sup>21</sup> Композитор Владимир Михайлович Дешеев (1889–1955) рассматривался как один из авторов музыки для инсценировки вещи «Моя мама вся в часах». Впервые он отмечен Хармсом в записной книжке № 6 летом 1926 г.: «1–69–15 Дешеев Вл. Мих.» (Хармс 2002а: 72). Другие кандидатуры Хармса — Михаил Семенович Друскин (1905–1991), одноклассник и приятель А. Введенского и Л. Липавского; см. отметку Хармса в той же записной книжке: «Телефон М. Друскина 2–32–59» (Там же: 75). А также Евгений Александрович Мравинский (1903–1988) — ср. пометку Хармса 29 сентября 1926 г. в записной книжке № 7 (Там же: 78).

<sup>22</sup> Ср. запись Хармса: «Репетиция (Бах<терев>) V. У <М.> Друск<ина> в 9 ч. в<е-чера>...» (Хармс 2002а: 78). Как следует из записи в понедельник, 4 октября, намеченная у Бахтерева репетиция не состоялась по уважительным причинам: «Попойка. 12 ч. Репет<иция у> Бахт<ерева> в 12 ч.» (Там же).

<sup>23</sup> Ср. также пометку в записной книжке № 8: «Леонид Савельевич Липавский. 15 февраля 1904 года» (Хармс 2002а: 104).

<sup>24</sup> Ср. запись предыдущего дня: «[Репет<иция> VI.] <М.> Друскин. [у Друскина утром.]...» (Хармс 2002а: 79). Далее Хармс отказывается от порядковой нумерации репетиций инсценировки.

**14 октября.** На заседании правления ГИНХУКа обсуждалось <поданное 12 октября. — А. У., И. Л.> заявление театральной группы «Радикс» о предоставлении для репетиций Белого зала Института. Решено зал предоставить.

**15 октября.** Хармс отметил в записной книжке: «К 12 ч. Узнать о Союзе <поэтов> и ждать Заболоцкого. С 2 ½ <часов пополудни> в Музее И<нститу-та> Х<удожественной> К<ультуры>».

**16 октября.** В 14 ч. у Бахтерева состоялась очередная репетиция спектакля «Моя мама вся в часах».

**18 октября.** В 11 ч. <утра> в ГИНХУКе состоялась очередная репетиция спектакля «Моя мама вся в часах».

**20 октября.** В 14 ч. в ГИНХУКе состоялась репетиция спектакля «Моя мама вся в часах».

**21 октября.** В 13 ч. в ГИНХУКе состоялась репетиция спектакля «Моя мама вся в часах». На этот день Хармс поместил в записной книжке: «Сходить к Заболоцкому».

**22 октября.** В 13 ч. в ГИНХУКе состоялась репетиция спектакля «Моя мама вся в часах». В тот же день Хармс отметил в записной книжке: «Союз Поэтов <I>».

**26 октября.** В 13 ч. в ГИНХУКе состоялась репетиция спектакля «Моя мама вся в часах»<sup>25</sup>. К репетиции Хармс отметил в записной книжке: «Антонио. Танец <З. И.> Бородиной»<sup>26</sup>.

**3 ноября.** ««Моя мама вся в часах» была снесена в цензуру. Говорили с <сотрудником Гублита С. А.> Воскресенским. Договорились о просмотре спектакля не читая вещи». Написано стихотворение «Друг за другом шёл на род...».

**4 ноября.** Запланированная репетиция спектакля «Моя мама вся в часах» в ГИНХУКе не состоялась. Хармс отметил в записной книжке: «Режиссеры не пришли, и артисты вскоре разошлись»<sup>27</sup>.

**6 ноября.** «Был Заболоцкий. У Кацмана»<sup>28</sup> <...>.

<sup>25</sup> Ср. его запись: «(Репетиция в 1 ч. <дня> И. Х. К. Надеюсь будет)» (Хармс 2002а: 79).

<sup>26</sup> См. составленный Хармсом реестр репетиций инсценировки «Моя мама вся в часах» в его записной книжке № 8 (Хармс 2002а: 90, ср. также на стр. 84):

Репетиции «РАДИКСА» в Институте Художественной Культуры (Инхуке) у Казимира Северьяновича <sic!> Малевича.

I (10) 18 окт. <имеется в виду 10-я репетиция по общему счету. — А. У., И. Л.>

II (11) 20 окт.

III (12) 21 окт. для шестёрки

IV (13) 22 октября

V (14) 26 октября Антонио. Танец Бородиной.

VI (15) 4 ноября. Режиссёры не пришли, и артисты вскоре разошлись.

VII (16) 10 ноября. Радикс рухнул.

Даниил Хармс

Георгий Кацман

<sup>27</sup> См. список Хармса «Главные роли в «Моя мама вся в часах»» и соответствующий реестр посещения актерами репетиций (Хармс 2002а: 91–92). Так, Вигилянский, который должен был сыграть роль «Папаша», отсутствовал только на репетициях 29 сентября и 2 октября.

<sup>28</sup> 8 ноября Хармс присутствовал «в челобитне» на чтении Заболоцкого и сделал следующие заметки в записной книжке № 8:

**10 ноября.** Хармс отметил в записной книжке: «Репетиция <Радикса> в 1 ч. дня. Забрали Заболоцкого и Вигилиянского». «10 ноября. Радикс рухнул»<sup>29</sup>.

**12 ноября.** Хармс, Бахтерев, Цимбал, Кацман<sup>30</sup> выступали на вечере ЛО ВСП. <...>. (Крусанов 2003: 425–427).

Заболоцкий. 8 ноябр<я> вставали в война вставала кабы серебряные ложки им пус тополь жил цвёл король стекал стёкла волновался в бурном вальсе	Морская Фула угрюмо бесилась  Восстание Симфон. крестьянск.  хвоста перерезая рыба
--	---

(Хармс 2002а: 93). Дешифровку этих «столбцов» Хармса см.: (Устинов, Лоцилов 2020а: 520–521). Позже он также запишет вариацию на не дошедшие до нас строки Заболоцкого:

Морская фулла  
бёбился?  
твоих хрыдающих хграмад  
бох венох

(Хармс 2002а: 137).

9–10 декабря 1926 г. Хармс отмечает в записной книжке № 8 стихотворение «Поход Заболоцкий» и следом вносит заметки об услышанных им других стихах своего товарища:

в ушах свистела Балаганом  
Собачья нога  
Шипел  
свертелись дорогá  
очень много рифмует строк

(Там же: 115).

Эти запомнившиеся ему строки впоследствии трансформируются в персонажа рассказа Хармса «Экспромт»: «Как известно у полупоэта Бориса Пастернака была собака по имени Балаган» (Дневниковые записи... 1991: 575).

<sup>29</sup> Еще за день до этого события Хармс строит литературные планы, которые излагает в записной книжке № 8:

Что мне делать! Что мне делать! Как писать? В меня прёт смысл. Я ощущаю его потребность. Но нужен ли он? Бог помощи. И вам того же.

9 ноября.

Два человека, Введенский и Заболоцкий, мнения которых мне дороги. Но кто прав — не знаю. Возможно, что стихотворение, одобренное тем и другим, есть наиболее правильное. Такое суть пока «Комедия Города Петербурга». Я же лично стою за «Казачью смерть». Если оно оправдается целиком, я буду рад.

Достоевского «Дядюшкин Сон».

Инсценировка — под комедию.

(Дневниковые записи... 1991: 443). Очевидно, что последняя запись имеет отношение к будущим выступлениям «Радикса», которым не суждено было состояться.

<sup>30</sup> В течение этих месяцев Кацман активно присутствует в жизни Хармса — первую запись он делает в начале мая 1926 г.: «Кацман Георг<ий> Ник<олаевич>» (Хармс 2002а: 67). И далее, например: «24 ноябр<ря>. Сидел с Гагой на письменном столе» (Там же: 104); 9 января 1927 г.: «Гага сказал, что лоб у меня как Скеттинг-Ринг» (Дневниковые записи... 1991: 443); 14 января: «Гага сказал: когда люди сходят с ума, то это очень хорошо с той стороны, что это служит доказательством того, что у них был преждний <sic!> ум» (Хармс

Запись Хармса «Забрали Заболоцкого и Вигилянского» подразумевает их призыв на военную службу<sup>31</sup>, однако, в отличие от «Радикса», *Левый Фланг* тогда отнюдь не «рухнул». Напротив, два дня спустя группировка выступила в ленинградском Союзе поэтов в своем боевом составе: Введенский, Бахтерев, Цимбал, Кацман и Хармс<sup>32</sup>, — который записал свои планы на выступление: «В пятницу 12 ноября хочу прочесть: “Комедию города Петербурга 1 ч<ась>”, “Китобой”, “Казачью смерть” и на бис “Историю одной войны”. Шуре <Введенскому> советую прочесть: “Воспитание души”, “Отрывки из русского чтения”. На бис прочесть “Буря и дядя”. \*) 2-ая вариация 1. “Вьется речка долгополая”. 2. “Сиси Пикалка”. 3. “Воспитание души”. На бис “Буря и Дядя”. 3-я вариация “А он неоднократно видел сон”, “Платон”, “Абеляр”, “Буря и дядя”, “Ответ девы”» (Хармс 2002а: 93–94). Эта программа чтения показывает, насколько Хармс был увлечен своей новой группировкой, в которой он, а не Туфанов, выступал безусловным лидером<sup>33</sup>.

Сын Заболоцкого пишет в биографии отца:

В начале ноября 1926 года Заболоцкий был зачислен в команду краткосрочников 59-го стрелкового полка 20-й пехотной дивизии, где в течение года он отбывал воинскую повинность. <...> В черновике своей автобиографии Заболоцкий написал: «Служба была нелегкой, но зато хорошо слаженной, сытной и дисциплинированной. <...> Служить предстояло здесь же, в Ленинграде, в части, расположенной на окраине Выборгской стороны, в подразделении призывников-краткосрочников, в основном набранных из ленинградской интеллигенции.

<...> Вскоре Заболоцкому удалось найти применение своим литературным и художественным способностям — Николай Алексеевич стал редактором стенгазеты части. Возможно, в газете работали служившие в той же части и хорошо знавшие *левофланговцев* художник В<ладимир> Стерлигов<sup>34</sup> и активный участник «Радикса» поэт Е<вгений> Вигилянский. В автобио-

---

2002а: 125); 19 февраля: «Гага сказал: Родился осенний кирпич» (Там же: 137). Наконец, тревожная запись: «Суббота 16 апр<еля> в 2 часа дня арест Гаги К.» (Там же: 151), — результат неудачной попытки Кацмана переплыть на лодке границу с независимой Эстонией. Последующие записи Хармса связаны со ссылкой Кацмана. 6 июля он отмечает в записной книжке № 9: «Послать Гаге открытку» (Там же: 161); чуть позже: «*Корреспонденция*. Письмо Заболоцкому. Письмо Гаге» (Там же: 164); и последняя запись 19 июля: «Узнать все последние сведения о Гаге» (Там же: 170).

<sup>31</sup> Хармс записывает их место несения службы: «Выборжские казармы, рота краткосрочников 70-0» (Хармс 2002а: 110). Ср. также его пометку, сделанную на исходе 1926 г. в записной книжке № 8: «Купить такую же книжку, как эта + 65 к<опеек> \*) <...> \*) Подарил Н. А. Заболоцкому» (Там же: 122).

<sup>32</sup> Ср. запись Хармса: «Наше выступление в Союзе Поэтов» (Хармс 2002а: 80).

<sup>33</sup> Для другого «вечера нашего в Пищевкусе» 24 ноября Хармс записывает порядок выступающих: «Кацман, Бахтерев, Цимбал, Введенский, Хармс <...>, Ник Кацман...», но «ВЕЧЕР НЕ состоялся» (Хармс 2002а: 101). Как справедливо определил В. Сажин, «*Пищевкус* — Центральный клуб пищевиков им. тов. Зиновьева (Союза работников пищевой и вкусовой промышленности); адрес: ул. Правды, д. 10» (Хармс 2002b: 248).

<sup>34</sup> Сразу по завершении военной службы Стерлигов становится учеником Малевича.

графии Заболоцкий с гордостью писал: «Наша большая стенгазета, в редакцию которой я входил, считалась лучшей стенгазетой в округе».

Не забывали своего собрата и *левофланговцы* — они приезжали в казармы на Выборгской стороне, чтобы навестить Заболоцкого, Вигилянского и Стерлигова, дважды в течение зимы 1926–1927 годов в воинской части устраивались поэтические выступления «Левого фланга» (Заболоцкий 1998: 97–98).

20 ноября Хармс отмечает в записной книжке № 7, точнее, блокноте: «Допризыв<ная> подготовка. Послать письмо Н<иколаю> З<аболоцкому>. Позвонить Е<вгению> И<вановичу> В<игилянскому>. Достать документы в И<нституте> И<стории> И<скусств>», — а после во вторник, 23-го: «К 12 часам у Н. З<аболоцкого> и Е. В<игилянского>» (Хармс 2002а: 81). Еще раньше, 15 ноября, он пишет стихотворение «Ответ Н. З. и Е. В.» («мы спешим на этот зов / эти стоны этих сов...»), которое заканчивает обещанием визита к ним:

и два воина глядели  
ждите нас в конце недели  
чай лишь утренний сольют  
мы приедем под салют

(Хармс 2002а: 98)<sup>35</sup>.

С другой стороны, тот факт, что «Радикс рухнул» не отменял надежду на постановку вещи «Моя мама вся в часах», поэтому в тот же день, 23 но-

---

35 Ко времени призывной службы Вигилянского и Заболоцкого относится также набросок стихотворения «Дачная ночь»:

в пеший полк [123] 93  
ищут экстренно врага  
кто-то много съел блинов  
враг приходит осярча  
слон купается фурча  
у ленивых берегов  
ВСЁ 1926 27 ноября

(Хармс 2002а: 108), — и очевидно связанное с этим чтение Хармсом военных произведений Велимира Хлебникова. Строка «в пеший полк 93» — цитата из его стихотворной открытки, посланной в апреле 1916 г. Дмитрию Петровскому из царицынской казармы: «Писал Хлебников: — “Король в темнице, король томится. В пеший полк девяносто третий, я погиб, как гибнут дети, адрес: Царицын, 93-й зап. пех. полк, вторая рота, Виктору Владимировичу Хлебникову”. Я так и ахнул. Хлебников, — солдат запасного полка в Царицыне? Пошел, сказал кое-кому, побрякали, покачали головой, да тем и ограничились. Пошел я к <Георгию> Золотухину, отдал ему свою какую-то украинскую думку, взял 15 руб<лей> и отправился с тем в “пеший полк девяносто третий”» (Петровский 1923: 150). На следующей странице той же записной книжки № 8 Хармс отмечает: «Хлебников. Ночь в Окопе. Ra796» (Хармс 2002а: 109), — очевидно, шифр издания 1921 г. в его любимой Библиотеке новых книг, располагавшейся во дворе дома 40/42 по проспекту 25 Октября. Чуть выше сделана другая библиотечная запись: «Шмаков Великие Арканы. “Пневмология”», — с «Инженером Путей Сообщения» В. А. Шмаковым (1887–1929) и его книгами связана история, которая могла быть известна Хармсу. В игровой рубрике «Резвая утка (Орган праздной мысли)» московской газеты «Раннее утро» в 1913 г. за подписью «Хафиз» было напечатано яркое стихотворение:

ября, в записной книжке № 7 появляется напоминание: «Сходить к Малевичу» (Хармс 2002а: 81)<sup>36</sup>. Однако тут ему не повезло: за неделю до этого, 15 ноября Малевич ушел с поста директора ГИНХУКа, хотя и оставался еще в институте до его официального закрытия в декабре 1926 года<sup>37</sup>. Тем не менее, именно после этого визита, видимо, в первых числах декабря просветленный Хармс делает важную отметку в записной книжке № 8: «“Уновис” — утверждающее новое искусство — группа К. С. Малевича в году 1922–23» (впервые — Jaccard, Устинов 1991: 181), — которую можно расценить как его умысел привлечь художника, уже имевшего опыт коллективной литературно-художественной деятельности, к *Левому Флангу* или, даже к новому объединению, которое задумывает Хармс, не только

#### СУДЕБНЫЙ ОТЧЕТ

Сердится ужасно  
 Строгий прокурор:  
 Тратится напрасно  
 Весь его задор.  
 Грустен Замысловский,  
 Мрачен и суров  
 Златоуст московский,  
 Доблестный Шмаков.  
 Оба юдофоба  
 Горести полны,  
 Ночью видят оба  
 Роковые сны.  
 Видит Замысловский,  
 Что попал Шмаков  
 В синагоге шкловской  
 В руки резников;  
 Там его сурово  
 Режут без конца —  
 Будет из Шмакова  
 Сделана маца...  
 Жутким страхом блещет  
 Депутата взгляд,  
 И во сне трепещет  
 Правый депутат...

(Хафиз 1913: 2).

В своем «Полутораглазом стрельце» Бенедикт Лившиц приводит 12 строк из этого стихотворения и комментирует этот казус: «Предвосхищая вероятный исход процесса <дела Бейлиса — А. У., И. Л.>, “Раннее Утро” издевалось над матерыми антисемитами — Замысловским и Шмаковым» (Лившиц 1933: 167). Хармс знакомится с Лившицем, видимо, в Союзе поэтов в феврале 1926 г. и тогда же записывает его адрес в своем блокноте: «Моховая № 3, кв. 31. Бенед<икт> Констант<инович> Лившиц» (Хармс 2002а: 64), — и снова в другом блокноте во второй половине мая (Там же: 71). Во время подготовки вечера ОБЭ-РИУ «Три левых часа» в январе 1928 г. Хармс собирался пригласить Лившица принять участие в диспуте в ленинградском Доме печати, как свидетельствует составленный им в записной книжке № 11 список выступающих: «*На диспут. Литература.* Степанов, Петников, Эйхенбаум, Туфанов, Лившиц. *Театр.* Терентьев, Вейсбрем, Дрейден» (Там же: 194).

<sup>36</sup> См. другую помету в той же записной книжке, сделанную 12 декабря 1926 г.: «Казимир Северьянович <sic!> Малевич» (Хармс 2002а: 83).

<sup>37</sup> См. подробнее: (Александр Туфанов... 2010: 242).

в связи с концом «Радикса», но и по причине расхождения с Бахтеревым. «В каждом человеке есть кое-что неприятное, — признается он в записной книжке № 8, — а может быть, против некоторых черт нет у тебя соответственного, и ты ссоришься с человеком. Так я поссорился с Игорем Бахтеревым. Д. Х. 16 декабря» (Хармс 2002а: 116).

Возможно предположить, что эти разногласия были в первую очередь вызваны срывом спектакля «Моя мама вся в часах», но, к счастью для *Левого Фланга*, эта ссора оказалась непродолжительной<sup>38</sup> и, в том числе, способствовала «перемене фамилии» литературной группировки Хармса. В середине декабря он вносит в записную книжку № 8 новые «столбцы»:

Предполагаемые члены будущего «Фланга Левых»	
А.И. Введенский	К.С. Малевич
Н.А. Заболоцкий	Н.<П> Дмитриев
И.В. Бахтерев	С.Л. Цимбал
Д.И. Хармс	

<И.М.> Синельников  
 А.В. Туфанов  
 Е.И. Вигилянский  
 <П.Н.> Матвеев из Университ<ета>  
 Г.Н. Матвеев из Владивостока

Перечень названий для «Фланга Левых» (Хармс 2002а: 116).

Приблизительно через неделю, 23 декабря Хармс делает еще одну запись, имеющую отношение к организации новой литературно-художественной группы с участием Малевича:

### Вопрос о Вагинове.

Сделать заседание с:

Малевич  
 Введенский  
 Заболоцкий  
 Бахтерев  
 Хармс  
 Вагинов

Решили без Вагинова. (впервые — Jaccard, Устинов 1991: 181).

Заседание продолжается в течение нескольких дней и Хармс фиксирует его подробности на двух страницах той же записной книжки:

<sup>38</sup> Несмотря на завершение деятельности «Радикса», *Левый Фланг* продолжил свою активную деятельность в первой половине декабря. «Подано Заявление 9 декаб<ря> в Кружок Друзей Камерной музыки о разрешении литературно-левого утренника», — записывает Хармс и далее: «Договор с Домом Искусств об устройстве вечеров Левого Фланга, а потом поочередно всего Союза <поэтов>» (Хармс 2002а: 115). Ср. также запись 17–18 декабря: «Кружок Друзей Камерной музыки. 533–08» (Там же: 116).

*Беседа с К. С. Малевичем*

- 1) Абсолютное согласие К. С. на вступление в нашу организацию.
- 2) Сколько активных человек дает он I разряда. (мы 4 челов<ека>)
- 3) Сколько II разряда.  
(мы 7 челов<ек>)
- 4) Дает ли он нам помещение  
(для [закрытых] малых заседаний комнату предоставим)
- 5) Связь с ИНХУК'ом.
- 6) Сколько очков под зайцем  
(мы: граммофон плавает некрасиво)
- 7) О названии (невозможность «Уновиса»)
  - 1) Косая известность.
  - 2) Не оправдаем начального существ<ования>.
  - 3) Возрождение недолговечного.
- 8) Какова верховная власть?  
(Мы предлаг<аем> Малев<ича>  
Введенск<ого>  
Бахтерева  
Хармса)
- 9) Принцип Объединенья?  
  
(Мы — основной  
стержень дают 4 вер-  
ховных челов<ека>, а может  
быть вообще группа  
I-го разряда?)
- 10) Срок первого собрания?
- 11) Сколько человек III разряда?  
(Мы — 20 человек)
- 12) На каких основаниях входят члены III-го разряда (Хармс 2002а: 121).

Новый 1927-й год начинается для *Фланга Левых* достаточно бурно — дни Хармса буквально расписаны:

*В ночь с 3–4 января 1927 г.*

- 1) Переписать стихи
- 2) Сочинить письмо миллиардеру
- 3) Составить тезисы на завтра
- 4) Лечь спать не позднее трёх (3) часов

На 4 января

- 1) Повесить плакат на Невском
- 2) К часу быть в ИНХУКе
- 3) После ИНХУКа зайти в Камерный.
- 4) Зайти к <Николаю> Ключеву (Хармс 2002а: 123), —

и, конечно же, заслуживают отдельной экспликации. В первом пункте его плана «На 4 января» речь идет об афише для спектакля «Моя мама вся в часах». Во втором — о посещении Малевича, который сдавал дела: по распоряжению Главнауки «1 января 1927 года ГИНХУК был интегрирован в состав Отдела <истории> изобразительных искусств *Государственного Института Истории Искусств* (ГИИИ)» (Jaccard 1991: 344).

«Что касается даты прекращения работы Малевича в Институте Истории Искусств, то почти все исследователи ошибочно указывают 1929 год, — замечает К. Кумпан. — Это выглядит по крайней мере странно, ибо приходится предположить, что им осталось неизвестным письмо в Глави-искусство, благодаря которому летом 1929 года он и его коллеги были восстановлены в ГИИИ» (Кумпан 2004: 351). Она же устанавливает корректные сроки его работы в ГИИИ: «Малевич приступил к своим обязанностям заведующего Экспериментальной лабораторией <по изучению современного изобразительного искусства. — А. У., И. Л.> не ранее 3 января 1927 года, а отчислен из ГИИИ был 1 мая 1930 года» (Там же), что означает, что Хармс навещал художника уже не в ГИНХУКе, а в своей собственной alma mater, где он начал занятия на кино-отделении Курсов искусствоведения 25 октября 1926 г.<sup>39</sup>, которые так никогда и не закончил<sup>40</sup>.

Наконец, третий пункт связан с подготовкой того самого «литературно-левого утренника», заявление на проведение которого было «подано» 9 декабря<sup>41</sup> и который состоялся через несколько дней. «Выступление Левого Фланга Поэтов в Кружке Друзей Камерной музыки 9-го января 1927 года, — записал Хармс. — С собой я недоволен» (Хармс 2002а: 123). Немедленно после этого фиаско он начинает планировать новое появление на публике *Фланга Левых*, пытаясь добиться оптимального, по его мнению, порядка выступающих:

I  
Введенский  
Бахтерев  
Вигилянский

<sup>39</sup> Ср. его отметку в ежедневнике для «Понедельн<ика> 25 «октября»: «С этого дня регулярно хожу в И<нститут> И<стории> И<скусств>» (Хармс 2002а: 79).

<sup>40</sup> См. также публикуемую К. Кумпан депешу, в которой оговаривается, что по причине «болезни Директора Института К. С. Малевича, назначенная на 28 сего [1926 г.] декабря сдача имущества ГИНХУКа и прием его Гос<ударственным> Институтом истории искусств состояться не могли, и [ГИНХУК] просит отложить таковые до 3 января 1927 г., когда по акту будут сданы ГИИИ все дела ГИНХУКа и фактически произойдет слияние обоих институтов...» (Кумпан 2004: 351, прим. 12).

<sup>41</sup> См. выше примечание 38.

Заболоцкий  
Вагинов  
Хармс

II

Бахтерев  
Вигилянский  
Заболоцкий  
Вагинов  
Введенский  
Хармс, —

обратим внимание, что в обоих вариантах Хармс непременно ставит себя последним. Следом он записывает стихотворение, посвященное Николаю Клюеву, которого он периодически навещал в эти годы. Самым замечательным в этом четверостишии оказывается то, как он называет Бахтерева «чинарём» — подтверждение тому, что их декабрьская ссора себя исчерпала:

Н. К<люев>у.

Друг малиновый Никола  
мир талантом ослепи  
чинаря с лицом монгола  
Игоря Бахтерева слепи.

(Хармс 2002а: 124)<sup>42</sup>.

Тем же днем в его записной книжке № 8, как справедливо заметил В. Сажин (Хармс 2002b: 255), помечено другое выступление — в «Полку 59», так что можно предположить, что Хармс всё-таки добрался до «Выборжских казарм» и навестил Вигилянского и Заболоцкого. Последний также фигурирует в программе, но дата всё же представляется ошибочной, потому что сразу же следом идет запись: «В субботу вечер у Заболоцкого. 12 февр<аля>. Начало в 8 часов»<sup>43</sup>. Однако составленная Хармсом програм-

<sup>42</sup> Ср. записи Хармса 13 января: «Сходить к 4 часам к Игорю Бахтереву»; и 29 января: «Тема Игорю Влад<имировичу> Бахтереву к рисунку. — Провизор: человек из различных пузырьков и бутылочек» (Хармс 2002а: 124, 128).

<sup>43</sup> См. также набросок стихотворения Хармса, обращенного к Заболоцкому, записанный 7 февраля 1927 г.:

Может ты Никола вспомнишь  
Эту улицу и дом  
Нет не храм а только дом лишь  
и поэта в доме том.

(Хармс 2002а: 132).

Здесь же Хармс делает очередные заметки о стихах Заболоцкого:

Заболоцкий

I Еще пустыми кулаками

ма заслуживает внимания хотя бы уже потому, что предполагала участие Александра Туфанова, исключенного из новой группировки, в которую был приглашен Малевич:

Туфанов — доклад  
Заболоцкий — Красная Бавария. Красноармейск<sup>е</sup> ведени<sup>е</sup>  
Хармс — Сказка кататься. [(Вьюшка Смерть)]. История одной войны  
Туфанов.

Туфанов  
Заболоцкий — Поход. Футбол.  
Хармс — (Разбойники). Наук<sup>а</sup> о Совр<sup>е</sup>менной Добrote (Хармс 2002а: 134).

В середине января 1927 года Хармс задумывает сборник участников *Фланга Левых*, включая Малевича. В предполагаемом содержании под именем «Кох-Ботт» скрыт Гага Кацман:

*МАТЕРЬЯЛ К ИЗДАНИЮ*

Введенский [Скачут] Едут люди на осле  
Едет нимфа а не князь

Хармс  
Заболоцкий  
Вагинов  
Бахтерев  
Дмитриев  
Кох-Ботт статьи:  
«Мьюзик Холл»  
«Бессюжетный балет»

Малевич  
Бахтерев *статьи:*  
Живописная ст<sup>а</sup>тья. (Хармс 2002а: 126)<sup>44</sup>.

---

II — III *офорт*

IV Кавказ налево  
и мусульманскою пеленкой  
младенца кинь за ворота.

«Пустые кулаки» здесь, вероятно, отсылают к раннему варианту «Дуэли» (1926): «В подозрный моргая кулак»; «Склоняясь в кулак с позевотой» (Заболоцкий 2016: 59, 61). Кроме названного программного стихотворения «Офорт», под № 4 опознается «Столбец о Черкешенке»: «И выплывает вдруг Кавказ» (Там же: 15), который и вдохновил Хармса на сочиненное им двустушие. В книге Заболоцкого *Столбцы* (Ленинград, 1929) «Черкешенка» следует сразу же после «Офорта» (Там же: 14–16).

<sup>44</sup> См. также запись несколько дней спустя: «Ночью обсудить о матерьяле» (Хармс 2002а: 127), а также записи за два первых месяца 1927 г., имеющие отношение к групповой деятельности *Фланга Левых*: «На 31 января 1927. <...> После обеда звонить Игорю и может быть, пойти в Инхук» (Хармс 2002а: 131). «На 20 февраля. К 3 часам быть у Бахтерева, к 9 часам на Николаевском. Потом так в 4–5 звонить Заболоцкому» (Хармс 2002а: 137). «Читал прошлую пятницу, т. е. 18 марта, в Доме печати на собрании Лапп'а <Ленинградской ассоциации пролетарских писателей. — А. У. И. Л.>. Прочел много. Там же встретил Ваньку Приблудного. Он уже давно не писал стихов. Занялся Спортм. Читает он теперь значительно хуже: Утерал свою певучесть» (Хармс 2002а: 139).

Кроме того, середину января 1927 года можно считать завершением его предыдущего поэтического «направления Взирь Зауми». Дополнительно об этом свидетельствует его пометка на выступлении Александра Туфанова в Союзе поэтов (см.: Дневниковые записи... 1991: 511–513): «*О зауми Ироническое*. Сижу и слушаю. Туфанов читает» (Хармс 2002а: 126; курсив наш. — А. У., И. Л.). Хармс категорически отказывается от *зауми*, в том числе, чтобы в принципе снять ассоциацию с придуманным Туфановым «Орденом заумников DSO» (см.: Дневниковые записи... 1991: 530–531). Именно поэтому в статье «Поэзия обэриутов» появляется соответствующее утверждение: «Мы, обэриуты, честные работники своего искусства. Мы поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и ее предметов. <...> Кто-то и посейчас величает нас “заумниками”. Трудно решить, — что это такое, сплошное недоразумение или безысходное непонимание основ словесного творчества? Нет школы более враждебной нам, чем заумь» (ОБЭРИУ 1928: 11).

Едва ли не единственный раз, когда он вспомнит об этом периоде своего поэтического роста, случится почти десять лет спустя, когда он сядет сочинять стихотворения для своей второй жены Марины Малич, одно из которых он назовет «Заумная песенка» (Дневниковые записи... 1991: 570).

Тем временем, Малевич готовится к своему европейскому турне и «при помощи своих учеников Анны Лепорской, Константина Рождественского и Льва Юдина заканчивает серию из 22-х объяснительных таблиц, используемых им как визуальная опора при чтении лекций о значении “прибавочного элемента” и его пользе для художественного образования» (Йоустен 1988: 81–85). Наконец, в первую неделю марта он отправился в Польшу<sup>45</sup> и, как установил Троэльс Андерсен, 8-го марта благополучно прибыл в Варшаву (Andersen 1970: 13)<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> См. мемуарную реплику Кацмана, из которой следует, что : «Вскоре он уехал в Варшаву, где выполнял какой-то заказ, и «Радикс» распространился чуть ли не по всему институту (цит. по: Введенский 1994: 129–130).

<sup>46</sup> В своей монографии Анджей Туrowski высказывает сомнения о точности этой даты:

Precyzyjna data przyjazdu Kazimierza Malewicza do Warszawy nie jest znana. Powtarzany we wszystkich biografiach, zapewne za Andersenem, wtorek 8 marca 1927 roku nie znajduje potwierdzenia w dokumentach. Wiadomości agencyjne w prasie polskiej o przyjeździe Kazimierza Malewicza pojawiły się wcześniej. Zapewne zostały one podane przez Polską Agencję Telegraficzną i przedrukowane w kilku dziennikach. Już w czwartkowym wydaniu z 3 marca 1927 roku belwederski „Głos Prawdy” pisał w czasie przeszłym, iż „w tych dniach przybył z Moskwy do Warszawy p. Kazimierz Malewicz, malarz i architekt, twórca kierunku w malarstwie t.zw. suprematyzmu”. Podobną informację w numerze z 6 marca zamieściło wpływowe pismo związane z obozem sanacyjnym, warszawskie „ABC”, uzupełniając jedni poprzedni anons informacją, iż jest on dyrektorem Instytutu Artystycznego w Petersburgu. Wreszcie, dzień później, krakowski „Głos Narodu” powtórzył niewiele różniącą się od poprzednich notatkę o przyjeździe artysty z Moskwy do Warszawy (Turowski 2002: 140).

Как вспоминал Георгий Кацман, хорошие отношения Малевича с чинарjami сохранялись вплоть до его отбытия в Европу: «Вскоре он уехал в Варшаву, где выполнял какой-то заказ, и “Радикс” <то есть *Фланг Левых*. — А. У., И. Л.> распространился чуть ли не по всему институту» (Введенский 1993: 130).

## ЛИТЕРАТУРА

- «Александр Туфанов и московские футуристы». Публ. Ж.-Ф. Жаккара и А. Устинова. *Vadetesit: К 65-летию Лазаря Флейшмана*. Сост. и ред. А. Устинова. Москва: Водолей 2010: 240–246.
- Бахтерев Игорь. «Когда мы были молодыми (Невыдуманный рассказ)». *Воспоминания о Н. Заболоцком*. Сост. Е. В. Заболоцкая, А. В. Македонов, Н. Н. Заболоцкий. Изд. 2-е., доп. Москва: Советский писатель. 1984: 57–100.
- Введенский Александр. *Полное собрание произведений в двух томах*. Т. 2: *Произведения 1938–1941; Приложения*. Москва: Гилея, 1993.
- «вокруг уг хар мса». Публ., предисл. и прим. Владимира Эрля. *Транспонанс* 21 (1984): 99–129.
- Григар Моймир. «Мировоззрение Малевича: Противоречивость и целостность». *Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева*. Под ред. М. Мейлаха и Д. Сарабьянова. Москва: Языки русской культуры, 2000: 225–237.
- «Дневниковые записи Даниила Хармса». Публ. А. Устинова и А. Кобринского. <Вступ. ст. и коммент. А. Устинова>. *Минувшее: Исторический альманах*. 11. Paris: Atheneum, 1991: 417–583.
- Заболоцкий Никита. *Жизнь Н. А. Заболоцкого*. Москва: Согласие, 1998.
- Заболоцкий Николай. *Столбцы*. Изд. подг. Н. Заболоцкий, И. Ложилов. (Литературные памятники). Москва: Наука, 2016. 530 с.
- Крусанов Андрей. «Хроника жизни и творчества Даниила Хармса». Хармс Даниил. *Случаи и вещи*. Сост. и прим. А. Дмитренко и В. Эрля. Подг. текстов В. Эрля. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2003: 413–482.
- Кумпан Ксения. «Казимир Малевич и сотрудники ГИНХУКа в ГИИИ (по материалам Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга)». *Pietroburgo capitale della cultura russa*. A cura di Antonella d'Amelia. II. (Europa Orientalis. 5). Salerno: Università degli studi di Salerno, 2004: 349–406.
- Лившиц Бенедикт. *Полтораглазый стрелец: Воспоминания*. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1933.
- Малевич Казимир. *Поэзия*. Под ред. А. Шатских. Москва: Эпифания, 2000. 176 с.
- Малевич Казимир. *Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 5: Произведения разных лет. Под ред. А. Шатских. Москва: Гилея, 2004с. 620 с.
- Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика*. В 2 т. Авторы-составители И. Вакар, Т. Михиенко. Т. I. Москва: РА, 2004а. 584 с.
- Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика*. В 2 т. Авторы-составители И. Вакар, Т. Михиенко. Т. II. Москва: РА, 2004б. 680 с.
- Маркадэ И. «Малевич и православная иконография». *Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева*. Под ред. М. Мейлаха и Д. Сарабьянова. Москва: Языки русской культуры, 2000: 167–173.
- ОБЭРИУ. *Афиши Дома печати* 2 (1928): 11–13.
- Петровский Дмитрий. «Воспоминания о Велимире Хлебникове». *ЛЕФ* 1 (1923): 143–171.
- Ракитин Василий. «Казимир Малевич. Письма с Запада». *Русский авангард в кругу европейской культуры*. Москва: Радикс, 1994: 438–445.
- Сигей Сергей. «еретические утверждения». *Терентьевский сборник 1996*. Под ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 1996: 216–224.
- Хармс Даниил. *Записные книжки. Дневник*. В 2 кн. Подг. текста Ж.-Ф. Жаккара и В. Сажина. Вступ. ст., прим. В. Сажина. Кн. I. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002а. 480 с.

- Хармс Даниил. *Записные книжки. Дневник*. В 2 кн. Подг. текста Ж.-Ф. Жаккара и В. Сажина. Вступ ст., прим. В. Сажина. Кн. 2. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002b. 416 с.
- Хафиз. «Судебный отчет». *Раннее утро* 273 (15 октября 1913): 2.
- Andersen Troels. *Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin Exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam, with a general introduction to his work*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.
- Jaccard Jean-Philippe, Устинов Андрей. «Заумник Даниил Хармс: Начало пути». *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 27 (1991): 159–228.
- Jaccard Jean-Philippe. *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*. Bern: Peter Lang, 1991. (Slavica Helvetica. Bd. 39).
- Turowski Andrzej. *Malewicz w Warszawie: rekonstrukcje i symulacje*. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2002.

## REFERENCES

- “Aleksandr Tufanov i moskovskie futuristy”. Publ. Zh.-F. Zhakkara i A. Ustinova. *Vademecum: K 65-letiju Lazarja Flejshmana*. Sost. i red. A. Ustinova. Moskva: Vodolej 2010: 240–246.
- Andersen Troels. *Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin Exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam, with a general introduction to his work*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.
- Bahterev Igor'. “Kogda my byli molodymi (Nevydumannyj rasskaz).” *Vospominaniya o N. Zabolockom*. Sost. E. V. Zabolockaja, A. V. Makedonov, N. N. Zabolockij. Izd. 2-e., dop. Moskva: Sovetskij pisatel'. 1984: 57–100.
- “Dnevnikovyje zapisi Daniila Harmsa”. Publ. A. Ustinova i A. Kobrinskogo. <Vstup. st. i koment. A. Ustinova>. *Minuvshee: Istoricheskij al'manah*. 11. Paris: Atheneum, 1991: 417–583.
- Grigar Mojmir. “Mirovoztrenie Malevicha: Protivorechivost' i celostnost'”. *Poezija i zhivopis': Sbornik trudov pamjati N. I. Hardzhieva*. Pod red. M. Mejlaha i D. Sarab'janova. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury, 2000: 225–237.
- Hafiz. “Sudebnyj otchet”. *Ranee utro* 273 (15 oktjabrja 1913): 2.
- Harms Daniil. *Zapisnye knizhki. Dnevnik*. V 2 kn. Podg. teksta Zh.-F. Zhakkara i V. Sazhina. Vstup st., prim. V. Sazhina. Kn. 1. SPb.: Akademicheskij proekt, 2002a. 480 s.
- Harms Daniil. *Zapisnye knizhki. Dnevnik*. V 2 kn. Podg. teksta Zh.-F. Zhakkara i V. Sazhina. Vstup st., prim. V. Sazhina. Kn. 2. SPb.: Akademicheskij proekt, 2002b. 416 s.
- Jaccard Jean-Philippe, Ustinov Andrej. “Zaumnik Daniil Harms: Nachalo puti”. *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 27 (1991): 159–228.
- Jaccard Jean-Philippe. *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*. Bern: Peter Lang, 1991. (Slavica Helvetica. Bd. 39).
- Krusanov Andrej. “Hronika zhizni i tvorchestva Daniila Harmsa”. Harms Daniil. *Sluchai i veshhi*. Sost. i prim. A. Dmitrenko i V. Erlja. Podg. tekstov V. Erlja. Sankt-Peterburg: Vita Nova, 2003: 413–482.
- Kumpan Ksenija. “Kazimir Malevich i sotrudniki GINHUka v GIII (po materialam Central'nogo gosudarstvennogo arhiva literatury i iskusstva Sankt-Peterburga)”. *Pietroburgo capitale della cultura russa*. A cura di Antonella d'Amelia. II. (Europa Orientalis. 5). Salerno: Università degli studi di Salerno, 2004: 349–406.
- Livshic Benedikt. *Polutoraglazij strelec: Vospominaniya*. Leningrad: Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1933.
- Malevich Kazimir. *Poezija*. Pod red. A. Shatskih. Moskva: Jepifaniya, 2000. 176 s.
- Malevich Kazimir. *Sobranie sochinenij*. V 5 t. T. 5: Proizvedeniya raznyh let. Pod red. A. Shatskih. Moskva: Gileja, 2004c. 620 s.
- Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika*. V 2 t. Avtory-sostaviteli I. Vakar, T. Mihienko. T. I. Moskva: RA, 2004a. 584 s.
- Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika*. V 2 t. Avtory-sostaviteli I. Vakar, T. Mihienko. T. II. Moskva: RA, 2004b. 680 s.

- Markade I. "Malevich i pravoslavna ikonografija". *Pojezija i zhivopis': Sbornik trudov pamjati N. I. Hardzhieva*. Pod red. M. Mejlaha i D. Sarab'janova. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury, 2000: 167–173.
- OBERIU. *Afishi Doma pečati* 2 (1928): 11–13.
- Petrovskij Dmitrij. "Vospominanija o Velimire Hlebnikove". *LEF* 1 (1923): 143–171.
- Rakitin Vasilij. "Kazimir Malevich. Pis'ma s Zapada". *Russkij avangard v krugu evropejskoj kul'tury*. Moskva: Radiks, 1994: 438–445.
- Sigej Sergej. "ereticheskie utverzhenija". *Terent'evskij sbornik 1996*. Pod red. S. Kudrjavceva. Moskva: Gileja, 1996: 216–224.
- Turowski Andrzej. *Malewicz w Warszawie: rekonstrukcje i symulacje*. Kraków: TAiWPN UNIVERSITAS, 2002.
- "vokrug harmsa". Publ., predisl. i prim. Vladimira Erlja. *Transponans* 21 (1984): 99–129.
- Vvedenskij Aleksandr. *Polnoe sobranie proizvedenii v dvuh tomah*. T. 2: Proizvedenija 1938–1941; Prilozhenija. Moskva: Gileja, 1993.
- Zabolockij Nikita. *Zhizn' N. A. Zabolockogo*. Moskva: Soglasie, 1998.
- Zabolockij Nikolaj. *Stolbcy*. Izd. podg. N. Zabolockij, I. Loshhilov. (Literaturnye pamjatniki). Moskva: Nauka, 2016. 530 s.

Андреј Устинов, Игор Лошчилов

ЦРНИ КВАДРАТ И БЕЛИ СТО:  
„ЧИНАРИ“, „РАДИКС“ И КАЗИМИР МАЉЕВИЧ

Резиме

Рад је посвећен реконструкцији историје односа између лењинградских песника који су били део авангардних група „Лево крило“ и „Радикс“ са Казимиром Маљевићем и његовим ученицима током 1926. и почетком 1927. године. Аутори скрећу пажњу на неуморне организационе активности Данила Хармса на консолидацији „левих снага“ и уједињавању пријатеља и истомишљеника у креативне групе будућих Обериута са Институтом за уметничку културу (ГИНХУК) и Институтом за историју уметности (ГИИИ).

*Кључне речи:* Казимир Маљевић, Данил Хармс, „Лево крило“, „Радикс“, Николај Заболоцки, Игор Бахтерјев, ГИНХУК, ГИИИ.

Олег Лекманов

Национальный университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека, Ташкент  
lekmanov@mail.ru

Андрей Устинов

Центр открытых исследований, Сан Франциско  
abooks@gmail.com

Oleg Lekmanov

National University of Uzbekistan, Tashkent  
lekmanov@mail.ru

Andrei Ustinov

Center for Open Studies, San Francisco  
abooks@gmail.com

## ПЕРСОНАЖ ВРЕМЕНИ И МЕСТА: ОБ ОДНОМ ЗНАКОМОМ ХАРМСА

### A PERSON FOR TIME AND PLACE: ABOUT ONE OF KHARMS' ACQUAINTANCES

В статье рассказывается о Льве Лисенко, знакомом Даниила Хармса и Михаила Кузмина, примечательном персонаже ленинградской художественной жизни второй половины 1920-х — рубежа 1930-х годов.

*Ключевые слова:* Лев Лисенко, Даниил Хармс, Михаил Кузмин, Осип Мандельштам, художественная среда, Ленинград 1920-х — 1930-х годов.

The article tells the story of Lev Lisenko, an acquaintance of Daniil Kharms and Mikhail Kuzmin, a remarkable character in the Leningrad artistic life of the second half of the 1920s — early 1930s.

*Keywords:* Lev Lisenko, Daniil Kharms, Mikhail Kuzmin, Osip Mandelstam, artistic environment, Leningrad in 1920s and 1930s.

В конце 1928 года — в период прекращения активной деятельности Объединения Реального Искусства — Даниил Хармс отмечает в одной из своих записных книжек: «Обэриу и Л. К. Лисенко. Четверг 27 дек<абря> в 2 ч<аса> дня у меня» (Хармс 2002-1: 279). А на обороте страницы запи-

сывает адрес этого человека: «Лев Констант<инович> Лисенко. Загородный 27, ком. 36» (Хармс 2002-1: 280).

Еще год спустя, он внес Лисенко в список так называемых «естественных мыслителей», то есть, по мнению Хармса, доморощенных философов, неожиданных собеседников и, вообще — встреченных им эксцентричных людей:

Мудрецы:

- 1) Александр Алексеевич Башилов.
- 2) Алексей Петрович Эйсер.
- 3) Лев Константинович Лисенко.
- 4) Константин Димитриевич Травкунов.
- [5) Евгений Эдуардович Сно.
- 6) Алексей Александрович Пастухов.]
- 5) Александр<р> Васильевич Туфанов.
- 6) Константин Константинович Олимпов.
- 7) Пётр Николаевич Матвеев (Философ НонЭсма).
- 8) Рыболов (из Общины). (Хармс 2002-1: 319)

Список возглавляет Александр Алексеевич Башилов, воспоминания о котором современников Хармса дают представление о зачисленных им в этот реестр. «Он отыскал и познакомил меня, С. Я. <Маршака> и других своих друзей с Башиловым, — вспоминал Л. Пантелеев, — молодым горбуном, портным, жившим где-то около Пяти углов. Что он делал этот Башилов, чем поражал, уж не помню. Сочинял афоризмы, придумывал какие-то шизофренические теории» (Дневниковые записи 1991: 563). «Хармс познакомил меня со всеми своими монстрами, которых называл “естественными мыслителями”, — вспоминал Николай Харджиев. — С Башиловым я часто встречался, когда жил у Хармса. Этот маленький человек неопределенного возраста искусно расписывал деревянные кубики, привлекавшие внимание ритмичным движением отвлеченных цветоформ. Кубики Башилова нравились всем, даже Малевичу»<sup>1</sup>.

«Очень рад что Вы повидали Башилова, — писал Хармс Пантелееву 18 сентября 1932 года из курской ссылки. — Афоризмы его мне понравились. Я послал ему письмо, но ответа не получил» (Устинов 1990: 133). Один из афоризмов Башилова сохранился в памяти Игоря Бахтерева: «Были бы мы как рожи, жили бы мы проще» (Дневниковые записи 1991: 563). «Башилов написал картину: “В ожидании ненастной погоды”, — написал Хармс 9 сентября 1934 года. — Какая свобода мысли в этом названии и вместе с тем, какое ничтожное и простое отклонение от обычного» (Хармс 2002-2: 100).

Лисенко вошел в этот список, фиксирующий тех, кто обладает талантом к «отклонению от обычного», под номером три. Может быть, поэтому не без некоторого удивления Хармс особо отмечает в 1930 году какую-то его радиопостановку: «16 января. От 8–10. Постановка Лисенко. По Радио»

<sup>1</sup> Н. Харджиев. «Кресло у моря» (Stedelijk Museum. Amsterdam).

(Хармс 2002-1: 347). Более в записях Хармса упоминания о Лисенко не встречаются. Зато имя этого примечательного персонажа ленинградской художественной жизни второй половины 1920-х — рубежа 1930-х годов обнаруживается в дневниках Михаила Кузмина.

Отдельного внимания заслуживает его запись 1 сентября 1924 года, в конце которой он отметил: «Под вечер Лисенко с издательством. Заикался, заикался, наконец выразил, что хотел. Просили музыки он и Мандельштам для Жюль Ромэна» (*Летопись* 2019: 253). Разъяснение темных мест этого фрагмента позволит реконструировать едва ли не единственный эпизод, увы, в итоге так и не состоявшегося творческого сотрудничества Осипа Мандельштама и Михаила Кузмина.

Мандельштам в этом тандеме должен был сыграть роль переводчика. В дневниковой записи Кузмина речь, несомненно, идет о пьесе французского прозаика и драматурга Жюль Ромэна *Кромдэйр-старый*, которую Мандельштам перевел для МХАТа в 1923 году. К 16 мая 1924 года относится его письмо в Московский Художественный театр, предоставляющее «МХАТ право исключительной постановки в Москве пьесы Жюль Ромэна “Старый Кромдэйр”»<sup>2</sup>. Ставить спектакль должен был Владимир Немирович-Данченко, на роль художника-сценографа выбрали Роберта Фалька, однако в итоге постановка не состоялась. Мандельштаму удалось выпустить свой перевод отдельным изданием в мае 1925 года (*Летопись* 2019: 267).

Обратим особое внимание на то обстоятельство, что в письме во МХАТ Мандельштам оговаривал исключительное право этого театра на постановку *Старого Кромдэйра* именно в Москве. Можно предположить, что Мандельштам и Лисенко пытались заказать Кузмину музыку для намечавшейся, но тоже не осуществившейся постановки пьесы Ромэна не в московском, а в одном из ленинградских театров. Таковую гипотезу позволяет выдвинуть одна из профессий Лисенко — театральный режиссер. По-видимому, как раз в этой функции он и должен был участвовать в проекте и потому взял на себя предварительные переговоры с Кузминым.

Попытаемся некоторыми штрихами наметить биографию Лисенко. В докладной записке тогдашнего заместителя начальника ОГПУ Г. Ягоды И. Сталину от 15 сентября 1933 года Лисенко назван сыном князя, «исключенным за разврат из кандидатов в члены ВКП (б)»<sup>3</sup>. В 1920 году он закончил режиссерские Курсы мастерства сценических постановок (КУРМАС-ЦЕП). Опубликована его фотография в кругу других слушателей и преподавателей этих курсов (*Круг Петрова-Водкина* 2016: 265), а также подписанное им коллективное приветствие слушателей КУРМАСЦЕПа Всеволоду Мейерхольду, датированное маем 1920 года (Мейерхольд 2001: 234).

<sup>2</sup> Письмо было впервые опубликовано в монографии (Соловьева 2007: 286–287). Здесь же рассказано о неудачной сценической судьбе пьесы Ромэна во МХАТе.

<sup>3</sup> См.: Рудский Л. «Голубой, голубой, не хочу дружить с тобой» (<http://worldrusnews.ru/?p=22321>).

Ежедневная газета *Жизнь Искусства* сообщала в «Хронике» 30 марта 1920 года: «В ближайшее время начинаются экзаменационные испытания третьего семестра “Курсов мастеров сценических постановок”. Оканчивающими курсы будут поставлены отрывки из следующих пьес: Г. Головки — “Летающий доктор”, К. Державин — сцены из первой части “Генриха IV” Шекспира, Л. Лисенко — “Действо о Теофиле”, <Л.> Мовшенсон — “Странствующий школяр в раю”, В. Пименов — сцены трех женихов из “Венецианского купца” и Н. Пятницкая — “Горный дух”» (Хроника 1920: 3)<sup>4</sup>. Получается, что в качестве выпускной работы в КУРМАСЦЕПе Лисенко осуществил постановку фрагмента «Действа о Теофиле» Рютбёфа (по-видимому, в переводе Александра Блока)<sup>5</sup>.

Профессию театрального режиссера Лисенко совмещал с ремеслом драматурга. Приведем здесь, скорее, одобрительный, но не лишенный иронии отзыв Адриана Пиотровского на одно из его драматических произведений: «Л. Лисенко написал новую пьесу “Солнце”. Автор делает здесь попытку перейти от обычных для него отвлеченных тем к современному быту и советскому строительству. “Солнце” — пьеса талантливая, но бестолковая, несколько надуманная, как и прежние пьесы Лисенко» (Пиотровский 1925: 10).

Впрочем, этот отклик Пиотровского не идет ни в какое сравнение с оценками, которые давались и творчеству Лисенко, и его личности в дневниках Кузмина. Прочитируем здесь соответствующие записи — как следует из этих упоминаний Кузмин также проводил этого персонажа времени и места по разряду, сходному с хармсовскими «естественными мыслителями», разумеется, сообщая своим оценкам столь свойственный его дневникам бытовой контекст. Упоминаемые в записях *Юр<очка>* и *О. Н.* — это, соответственно, Юрий Юркун и Ольга Гилдебрандт-Арбенина:

*17 июля 1921 года.*

Аккапарировал меня Лисенко, рассказывая про свой роман с матросом. Орал и заикался на весь сад, мальчишки смеялись. Он там *habitué*, по-видимому. (Кузмин 1993: 469).

<sup>4</sup> См. в этом же выпуске в связи с Кузминым в обзоре «Выставка М. В. Добужинского. (“Дом Искусств”):

21 марта открылась в Доме Искусств выставка рисунков М. В. Добужинского, представляющая собой выдающийся интерес в виду того сильного тяготения к графике, которым проникнуто творчество этого художника.

Тому, кто внимательно следит за творческим путем Добужинского, известно, каким несравненным иллюстратором показал он себя за последние годы и на выставке этому находишь полное подтверждение, рассматривая иллюстрации к книге М. Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» и иллюстрации к отдельным сказкам Андерсена. Эти достижения показали друзьям художника, что не в одних рамках перепевов на тему «Петербург» или стилизацией средних десятилетий XIX столетия развивается его творчество, а имеет и другие стороны, не менее глубокие и самобытные. (Б. п. 1920: 3).

<sup>5</sup> На эту заметку в связи с Лисенко указал П. Дмитриев (Радлов 1994: 98). Возможно, Мандельштам познакомился с Лисенко через семью Радловых.

*10 октября 1921 года.*

Было несколько бесчинно, да еще явился Лисенко, заносил стихи и какую-то сногшибательную пьесу «Матрос». (Кузмин 1993: 492).

*17 апреля 1922 года.*

Ничего, не так хорошо, как вчера, но все-таки тепло. <...> У Папаригопуло были Радловы, Лисенко и какие-то родственники. Пасха, куличи, все честь-честью. Он провожал нас. Я в состоянии каого-то разложения. Не знаю, отчего и что воспоследует.<sup>6</sup>

*1 августа 1922 года.*

У Папаригопуло был Лисенко и Денике. Борис вышел с первым <т. е. Лисенко. — О. Л., А. У.> на какие-то эскапады.

*27 марта 1923 года.*

Холодно. <...> Юр. понравились картинки. Дома стал ссориться со мною из-за картинок. Я вообще сержусь на него за одну вещь, хотя пока и не говорю; он, смутно понимая это, злится, делает совсем не то, что мне нужно и засчитывает это себе в заслугу. К чаю припер невероятный народ: Лисенко, Нельдихен, Старк и Сторицын <...>. Скребли кошки, что не попаду к Анне Дм<итриевне Радловой. — О. Л., А. У.>. Не поехал в Муз<ыкальную> Ком<едию>.

*18 апреля 1923 года.*

Ну, вот: дождь, темнота, слякоть и меланхолия. <...> После обеда Юр. выходил к портному, я все дремал. Пришел Лисенко; когда он не дурачится, он воспитанный мальчик, только заиканье его удручает. Пил чай.

*20 февраля 1924 года.*

Что же было? <...> О. Н. рассуждала о любви к нескольк<им>, но Юр. накричал. Пошли. Я в Союз <писателей>, они в кинемо. <...> Встретили еще Бориса Папариг<опуло> с Лисенко, хотел зайти завтра, я шепнул ему: «Только не засиживайтесь». Я очень весело шел и болтал на заседании.

*13 апреля 1924 года.*

Прелестная погода. <...> Дома Юр. и О. Н. <...> Погода чудная, хотелось пройти далеко. Наши не хотели. <...> У Радловых Вова, Б. Папаригопуло и Лисенко. Пьют чай уже. Всё-таки А<нна> Дм<итриевна> надута, по-моему. Читал. Хорошо втроем, потом вчетвером с Корнилием <Корнелием Покровским. — О. Л., А. У.> беседовали.

*10 июля 1924 года.*

Хорошая погода. <...> Никого и ничего. <...> Жду. <...> Часы идут. Юр. волнуется. Смотрит с балкона. Ничего. Вагинов. Хохлов. Папаригопуло, Лисенко. Время идет. Поезд ушел.

<sup>6</sup> Мы искренне признательны Александре Пахомовой за возможность ознакомиться с записями Кузмина из его дневников за 1922–1924 годы.

*1 сентября 1924 года.*

Чудесная погода. Писем нет. Все неопределенно. Понедельник. Все-таки как пройдет неделя. <...> Был Сторицын, вздор какой-то с вечером. Пил чай. Под вечер Лисенко с издательством.<sup>7</sup>

*2 сентября 1924 года.*

Очень весело и усердно переводил. Будто праздник. Не знаю, почему. И кажется, будто все приободрено. <...> Юр. читал «Вечернюю» и хохотал до слез. Введенский, потом Лисенко. Не знаю. Доверия он не особенно внушает, но в наше время и в нашей стране все возможно.

*8 сентября 1924 года.*

Ушел. Прошел к инвалидам. Тоже в полутемноте сидел Лева Лисенко, <...>, еще Лева <Раков. — О. Л., А. У.>, рассуждают и жрут шоколад. Не совсем так, как представлялось, и ненадежно, конечно. Ну, там видно будет.

*14 сентября 1924 года.*

Теплая, прелестная погода. Брился, но к Радлову не зашел. Обедали хорошо. Чай пил у нас Папаригопуло. Юр. отправился куда-то, я посидел с греком, мирно и хорошо беседея. С Лисенко, кажется, дело швах.

*20 сентября 1924 года.*

Голова у меня очень болела. Прилег. Вышел к инвалидным мальчишкам. Герасимова нет. Лисенко совал мне художника. Мил, но рисунки несколько отвлеченные, хотя тела и с прелестью. Брился. Пили чай одни. Голова от тепла проходила.

*22 сентября 1924 года.*

Писал, как на пожар. <...> Погода ничего. У нас остались котлеты. Побрел на Шпалерную. Сидит художник, чтица и Юр<ий> Ник<олаевич>. Говорили с ним об условиях. Лева Лисенко разводил какой-то шум. Проводили время абсолютно. Наконец является и Герасимов с какой-то старухой, которая писала договор. Он волнуется, растерян и хамит. Объяснялся при всем народе, тоже советское хамство, перешедшее даже в актеатры, где все, напершись на стол Берггрюна, говорят о своих делах. Но давно уж я не испытывал обиды и неловкости, как сейчас, особенно когда присутствующие стали нападать на Герасимова в мою пользу. Ну ладно. Шел домой огорченно. Досадно, что сорвалось и никому писаний моих не нужно.

В 1933 году Л. К. Лисенко был арестован по так называемому делу ленинградских гомосексуалистов. Протоколы его допросов хранятся в архиве ФСБ и иногда цитируются в работах исследователей и журналистов<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> См. выше.

<sup>8</sup> См.: Иванов В. «Контрреволюционные организации среди гомосексуалистов Ленинграда в начале 1930-х годов и их погром». *Новейшая история России* 3 (2013): 132, 133, 139; Хорошилова О. *Русские трагедии в истории, культуре и повседневности*. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2021: 328–329 (в этой книге Лисенко назван информатором

## ЛИТЕРАТУРА

- Б. п. <Эрих Голлербах?>. «Выставка М. В. Добужинского. (“Дом Искусств”)). *Жизнь Искусства* 413 (30 марта 1920): 3.
- «Дневниковые записи Даниила Хармса». Публ. А. Устинова и А. Кобринского. *Минувшее. Исторический альманах*. Вып. 11. Paris: Atheneum, 1991: 417–583.
- Круг Петрова-Водкина*. (Альманах Русского музея. Вып. 466). Санкт-Петербург: Palace Edition — Государственный Русский Музей, 2016.
- Кузмин Михаил. «Дневник 1921 года». Публ. Н. Богомолова и С. Шумихина. *Минувшее. Исторический альманах*. Вып. 13. Москва–Санкт-Петербург: Феникс, 1993: 457–524.
- Летопись жизни и творчества О. Э. Мандельштама*. Изд. 3-е, испр. и доп. Сост. А. Мец. Санкт-Петербург: Интернет-издание, 2019.
- Мейерхольд Всеволод. *Лекции: 1918–1919*. Москва: ОГИ, 2001.
- Пиотровский Адр<иан>. «О новых пьесах». *Жизнь искусства* 48 (1 декабря 1925): 10.
- Радлов Сергей. «Воспоминания о театре Народной комедии». Публ. П. В. Дмитриева. *Минувшее. Исторический альманах*. Вып. 16. Москва — Санкт-Петербург: Феникс, 1994: 80–101.
- Соловьева Инна. *Художественный театр. Жизнь и приключения идеи*. Москва: Издательство «Московский художественный театр», 2007.
- Устинов Андрей. «Дело Детского сектора Госиздата 1932 г. Предварительная справка». *Михаил Кузмин и русская культура XX века*. Сост. и ред. Г. А. Морева. Ленинград: Совет по истории мировой культуры АН СССР, 1990: 125–136.
- Хармс Даниил. *Записные книжки. Дневник*. В 2-х кн. Под ред. Ж. Ф. Жаккара и В. Н. Сажина. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002.
- «Хроника». *Жизнь Искусства* 413 (30 марта 1920): 3.

## REFERENCES

- B. p. <Erich Gollerbah?>. “Vystavka M. V. Dobuzhinskogo. (‘Dom Iskusstv’)”. *Zhizn’ Iskusstva* 413 (30 marta 1920): 3.
- “Dnevnikovye zapisi Daniila Harmsa”. Publ. A. Ustinova i A. Kobrinskogo. *Minuvshee. Istoricheskij al’manah*. Vyp. 11. Paris: Atheneum, 1991: 417–583.
- Harms Daniil. *Zapisnye knizhki. Dnevnik*. V 2-h kn. Pod red. Zh. F. Zhakkara i V. N. Sazhina. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2002.
- “Hronika”. *Zhizn’ Iskusstva* 413 (30 marta 1920): 3.
- Krug Petrova-Vodkina*. (Al’manah Russkogo muzeya. Vyp. 466). Sankt-Peterburg: Palace Edition — Gosudarstvennyj Russkij Muzej, 2016.
- Kuzmin Mihail. “Dnevnik 1921 goda”. Publ. N. Bogomolova i S. Shumihina. *Minuvshee. Istoricheskij al’manah*. Vyp. 13. Moskva — Sankt-Peterburg: Feniks, 1993: 457–524.
- Letopis’ zhizni i tvorchestva O. E. Mandel’shtama*. Izd. 3-e, ispr. i dop. Sost. A. Mec. Sankt-Peterburg: Internet-izdanie, 2019.
- Mejerhol’d Vsevolod. *Lekcii: 1918–1919*. Moskva: OGI, 2001.
- Piotrovskij Adr<ian>. “O novyh p’esah”. *Zhizn’ iskusstva* 48 (1 dekabrja 1925): 10.
- Radlov Sergej. “Vospominaniya o teatre Narodnoj komedii”. Publ. P. V. Dmitrieva. *Minuvshee. Istoricheskij al’manah*. Vyp. 16. Moskva–Sankt-Peterburg: Feniks, 1994: 80–101.
- Solov’eva Inna. *Hudozhestvennyj teatr. Zhizn’ i priklyucheniya idei*. Moskva: Izdatel’stvo “Moskovskij hudozhestvennyj teatr”, 2007.
- Ustinov Andrej. “Delo Detskogo sektora Gosizdata 1932 g. Predvaritel’naya spravka”. *Mihail Kuzmin i russkaya kul’tura XX veka*. Sost. i red. G.A. Moreva. Leningrad: Sovet po istorii mirovoj kul’tury AN SSSR, 1990: 125–136.

ОГПУ). См. также характеристику Лисенко, данную на следствии одним из его сексуальных партнеров (Н. Поляковым): Роддугина И. «Письма советских гомосексуалов второй половины 1920-х гг.». *Ab Imperio* №2 (2016): 232.

Олег Лекманов, Андреј Устинов

ЈУНАК ВРЕМЕНА И МЕСТА: О ЈЕДНОМ ХАРМСОВОМ ПОЗНАНИКУ

Резиме

Чланак говори о Лаву Лисенку, познанику Данила Хармса и Михаила Кузмина, изузетној појави у лењинградском уметничком животу крајем 1920-их и почетком 1930-их година.

*Кључне речи:* Лав Лисјенко, Данил Хармс, Михаил Кузмин, Осип Манделъштам, уметничка средина, Лењинград 1920–1930-их година.

Игорь Лошилов  
Институт филологии СО РАН (Новосибирск)  
loshch@yandex.ru

Igor Loshchilov  
Institute of Philology of Siberian Branch of  
Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)  
loshch@yandex.ru

## ДАНИИЛ ХАРМС В 1938 ГОДУ: СТИХОТВОРЕНИЯ И ЗАМЫСЛЫ

### DANIEL KHARMS IN 1938: POEMS AND PLANS

Статья посвящена стихотворениям Даниила Хармса 1938 года «Смерть дикого воина» и «Гремит вина фиал...», в которых угадываются творческие переключки с Николаем Заболоцким. Одновременно автор указывает на другие возможные цитаты в поздних поэтических произведениях Хармса.

*Ключевые слова:* Даниил Хармс, Николай Заболоцкий, Большой террор, ОБЭРИУ, А. С. Пушкин, А. К. Толстой.

The article is dedicated to Daniil Kharms' 1938 poems "The Death of a Wild Warrior" and "The Vial of Wine Thunders...", in which creative similarities with Nikolai Zabolotsky are discerned. At the same time, the author points out other possible quotations in Kharms's later poetic works.

*Keywords:* Daniil Kharms, Nikolai Zabolotsky, The Great Terror, OBERIU, Alexander Pushkin, Alexei Tolstoy.

## I

Стихотворение Даниила Хармса «Смерть дикого воина» было написано 27 июня 1938 года. Оно относится к кругу поздних поэтических произведений поэта, которым «свойственен песенный характер и многочисленные повторения» (Гроб, Жаккар 1992: 39).

В кульминационных пятой и шестой строфах стихотворения, где происходит отделение души воина-дикаря от его тела, слышны отсылки к поэзии соратника Хармса по ОБЭРИУ, Николая Заболоцкого.

Как легкий пар  
 Как легкий пар,  
 Летит его душа.  
 И в солнце-шар,  
 И в солнце-шар  
 Вонзается, косами шурша.

Собственно, эти строки нетрудно представить себе как контаминацию двух сравнений молодого Заболоцкого: «Как плащ, летит его душа <...> / и шар перелетает ряд» («Футбол», 1926) и «Как легкий бог, летит собака» («Игра в снежки», 1928). В свете этого наблюдения и окольцовывающие стихотворение Хармса упоминания о часах («Часы стучат/Часы стучат/Летит над миром пыль» и «Над мертвым часы не стучат») напоминают о реплике Фомы (прототипом которого был сам Заболоцкий) из столбца «Время» (1933; ранние варианты названия — «Мещане» и «Пир четырех друзей»: «<...> Имейте все в виду: / Часы стучат, а я сейчас уйду». Кроме того, Хармс с большой вероятностью помнил об одной из первых работ Заболоцкого для детей — литературной обработке писем из Африки русского врача Якова Ивановича Чаброва (1883–1953) (Беюл 1928) к его ленинградским родственникам, Марии Ивановне Беюл и Ольге Павловне Беюл-Гальпериной (см.: Лощилов 2011).

19 марта 1938 г. Николай Заболоцкий исчез в недрах Большого дома на Литейном. Если наше предположение верно, в «Смерти дикого воина» Хармс оплакивал потерю своего друга, полагая, что тот разделил судьбу Николая Гумилева, с именем которого в русской поэзии неразрывно связаны Африка и стилизованная «песня дикарей». Несмотря на то, что жизнь развела его с Хармсом, Заболоцкий остался неотъемлемой частью ОБЭ-РИУ (см. об этом: Устинов, Лощилов 2020). В те дни, когда Хармс написал «Смерть дикого воина», ведомство, откуда, казалось бы, нет возврата, готовило обвинительное заключение по делу поэта, которое было узаконено 31 июля 1938 года<sup>1</sup>. Постановление о его заключении в исправтрудлагерь сроком на пять лет было вынесено 2 сентября<sup>2</sup>. Как мы знаем, в 1942 г. Хармс погиб в недрах того же ведомства, а выживший Заболоцкий оплакивал его смерть десять лет спустя в великом стихотворении «Прощание с друзьями» (1952) (см. об этом: Эткинд 1973).

Вероятность, что Заболоцкому был знаком текст «Смерти дикого воина», близка нулю. Отметим, в то же время, как *неслучайную случайность*, каковые изредка происходят в этом мире, повтор числительного с существительными в падежных формах в одном из венецианских стихотворений Заболоцкого 1957 года. У Хармса мы читаем:

<sup>1</sup> Дело № 43839 по обвинению Н. А. Заболоцкого (1938–1963). На хранении в Управлении ФСБ России по Санкт-Петербургу и Ленинградской области. Арх. № 063237: В 2 т. Т. 1. Л. 78–79.

<sup>2</sup> Выписка из протокола Особого совещания о заключении в ИТЛ (2 экз.), 2.09.1938 (Там же. Л. 81–82).



Хармса, тем не менее, угадывается текст-посредник — без сомнения знакомая ему поэма Николая Заболоцкого *Безумный волк* (1931). И. Смирнов отметил: «Заболоцкий наделил речь Безумного чертами, пародирующими монологи пушкинского “Бориса Годунова” для того, чтобы материализовать в самой ритмической и словесной структуре поэмы идею о перевоплощении Безумного в мыслящее существо. Вот почему пародия Заболоцкого выполняет в этом сложном контексте двоякую функцию: снижающую — по отношению к первичной модели и — параллельно — функцию “освежения” (если воспользоваться словом Ю. Н. Тынянова) традиционного материала в новом окружении» (Смирнов 1968: 223).

В третьей части поэмы Заболоцкого, «Собрание зверей», речь Председателя, который выступает как инкарнация Безумного волка, действующего в двух первых частях, столь же отчетливо воспроизводит ритмико-интонационный строй речей Вальсингама («Председателя») из пушкинской «маленькой трагедии». Безумный волк у Заболоцкого говорит: «Седой, как лунь, я к подвигу готов» (Заболоцкий 2016: 186), Председатель же стар и умудрен жизненным опытом: «Я помню ночь, которую поэты / Изобразили в этой песне...» (Там же: 188). Председатель у Хармса столь же сед и умудрен («Главу седую преклонив / Он говорит: «Разбита чаша...»).

Сохраняя ямбический характер речи, Хармс, скорее всего, именно вслед за Заболоцким «отпускает на волю» количество стоп в белом стихе (в строках 1–4 в виде отдельных стихов оформлены полустушия шестистопного ямба с мужской цезурой, прямо явленного в строках 5 и 6), а недописанные строки предполагают несостоявшийся переход от белого четырехстопного ямба (стихи 7–11) — к рифмованному (*чаша — наша, лет — нет*). Переход от шестистопного к четырехстопному ямбу (минуя пушкинский пятистопник) обозначен наметившимся было и вовремя остановленным ростом количества стоп: зачеркнутая строка «Гремит вина фиал, на доски брошенный рукой» насчитывает уже семь<sup>3</sup>.

Первые же два стиха, «Гремит вина фиал, Упав из рук нетвердых», вводят в ассоциативное поле еще один, менее опознаваемый сегодня, но широко распространенный до революции источник — поэму Алексея Толстого *Грешница* (1857?):

И, стан свой выпрямивши гибкий  
И смело выступив вперед,  
Пришельцу с дерзкою улыбкой  
Фиал шипящий подает. <...>

И вдруг в тиши раздался звон  
Из рук упавшего фиала...  
Стесненной груди слышен стон,  
Бледнеет грешница младая,

<sup>3</sup> В некоторых изданиях это строка печатается в составе текста; см, например: (Хармс 2000: 353).

Дрожат открытые уста,  
И пала ниц она, рыдая,  
Перед святынею Христа

(Толстой 1984: 222, 224).

Застолье в недописанном стихотворении Хармса, таким образом, совмещает черты трех пиров: пушкинского *Пира во время чумы*, «Собрания зверей» Заболоцкого и пира, во время которого была прощена евангельская блудница из поэмы Толстого:

Ничем беседа не стеснима,  
Они свободно говорят  
О ненавистном иге Рима,  
О том, как властвует Пилат,  
О их старшин собранье тайном,  
Торговле, мире, и войне,  
И муже том необычайном,  
Что появился в их стране

(Там же: 219).

Память о свободных беседах и застольях времен ОБЭРИУ и «Клуба малограмотных ученых», к одному из заседаний которого восходит столбец Заболоцкого «Время» (1933), должна была отозваться в недописанном стихотворении памятью об этих литературных пирах.

Как отмечено в комментариях, «при жизни Толстого поэма пользовалась широкой популярностью» (Там же: 571). Комментаторы комедии Чехова *Вишневый сад* приводят дополнительные свидетельства ее признания: «Поэма <...> была в репертуаре литературных вечеров и пользовалась широкой популярностью (как и картина Г. И. Семирадского)» (Чехов 1986: 518). Авторская самооценка («Это плохо») перекликается с неудачным исполнением поэмы в третьем действии чеховской комедии: «Начальник станции останавливается среди залы и читает “Грешницу” А. Толстого. Его слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается. Все танцуют» (Там же: 235).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Беюл. *Письма из Африки*. Обработал Н. Заболоцкий, рисунки Н. Лапшина. Москва — Ленинград, 1928.
- Гроб Томас, Жаккар Жан-Филипп. «Хармс — переводчик или поэт барокко». Тоддес Е. А. (ред.). *Шестые Тыняновские чтения*. Рига — Москва, 1992.
- Заболоцкий Николай. *Собрание сочинений*. В 3 т. Т. 1. Сост. Е. В. Заболоцкой, Н. Н. Заболоцкого. Москва, 1983.
- Заболоцкий Николай. *Столбцы*. Москва, 2016 (Сер. «Литературные памятники»).
- Лощилов Игорь. «Заболоцкий и Африка». *Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies* 17/2 (2011).
- Смирнов Игорь. «О ритмико-фразовых уподоблениях в стихах». Жирмунский В. М., Лихачев Д. С., Холшевников В. Е. (ред.). *Теория стиха*. Ленинград, 1968.

- Толстой Алексей. *Полное собрание стихотворений*. В 2 т. Т. 1. Ленинград, 1984.
- Устинов Андрей, Лошчилов Игорь. «Наше объединение свободное и добровольное: Николай Заболоцкий в ОБЭРИУ». *Unacknowledged Legislators. Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel*. Ed. by Lazar Fleishman, David M. Bethea, and Ilya Vinitsky. (Stanford Slavic Studies. Vol. 50.) Bern, 2020.
- Хармс Даниил. *Авиация превращений*. Санкт-Петербург, 2000.
- Хармс Даниил. *Полное собрание сочинений*. Т. 4. Санкт-Петербург, 2001.
- Чехов Антон. *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. Т. 12. Москва, 1986.
- Эткинд Ефим. Заболоцкий. «Прощание с друзьями». Фридлиндер Г. М. (ред.). *Поэтический строй русской лирики*. Ленинград, 1973.

## REFERENCES

- Bejul. *Pis'ma iz Afriki*. Obrabotal N. Zablockij, risunki N. Lapshina. Moskva–Leningrad, 1928.
- Chehov Anton. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem*. V 30 t. T. 12. Moskva, 1986.
- Etkind Efim. Zablockij. “Proshchanie s druz'jami”. Fridlender G. M. (red.). *Pojeticheskij stroj ruskoj liriki*. Leningrad, 1973.
- Grob Tomas, Zhakkar Zhan-Filipp. “Harms — perevodchik ili pojet barokko”. Toddes E. A. (red.). *Shesty Tynjanovskie chtenija: Tezisy dokladov i materialy dlja obsuzhdenija*. Riga — Moskva, 1992.
- Harms Daniil. *Aviacija prevrashhenij*. Sankt-Peterburg, 2000.
- Harms Daniil. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 4. Sankt-Peterburg, 2001.
- Loshhilov Igor'. “Zablockij i Afrika”. *Slavic Almanac. The South African Journal fir Slavic, Central and Eastern European Studies* 17/2 (2011).
- Smirnov Igor'. “O ritmiko-frazovyh upodoblenijah v stihah”. Zhirmunskij V. M., Lihachev D. S., Holshevnikov V. E. (red.). *Teorija stiha*. Leningrad, 1968.
- Tolstoj Aleksej. *Polnoe sobranie stihotvorenij*. V 2 t. T. 1. Leningrad, 1984.
- Ustinov Andrej, Loshhilov Igor'. “Nashe ob'edinenie svobodnoe i dobrovol'noe: Nikolaj Zablockij v OBERIU”. *Unacknowledged Legislators. Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel*. Ed. by Lazar Fleishman, David M. Bethea, and Ilya Vinitsky. (Stanford Slavic Studies. Vol. 50.) Bern, 2020.
- Zablockij Nikolaj. *Sobranie sochinenij*. V 3 t. T. 1. Sost. E. V. Zablockoj, N. N. Zablockogo. Moskva, 1983.
- Zablockij Nikolaj. *Stolbcy*. Moskva, 2016 (Ser. “Literaturnye pamjatniki”).

Игорь Лошчилов

## ДАНИЛ ХАРМС 1938. ГОДИНЕ: ПЕСМЕ И ИДЕЈЕ

## Резиме

Чланак је посвећен песмама Данила Хармса из 1938. године „Смрт дивљег ратника” и „Завечна крчаг вина...”, у којима се уочавају стваралачке сличности са Николајем Заболоцким. Истовремено, аутор указује и на друге могуће цитате у каснијој Хармсовој поезији.

*Кључне речи:* Данил Хармс, Николај Заболоцки, Велики терор, ОБЭРИУ, А. С. Пушкин, А. К. Толстој.

Александр Кобринский  
Петербургский институт иудаики (Санкт-Петербург)  
0-01-0@list.ru

Alexander Kobrinsky  
St. Petersburg Institute of Jewish Studies (Saint Petersburg)  
0-01-0@list.ru

## ДЕЛО ЭСТЕР\*

### THE CASE OF ESTHER

Впервые публикуются открытые для исследователей материалы дела первой жены Даниила Хармса Эстер Русаковой (по третьему мужу — Русаковой-Шафрат) 1936–1937 гг., в результате которого она была приговорена к пяти годам лагерей, где и погибла. Материалы дела демонстрируют суть обвинения, связанную с деятельностью мужа ее сестры Виктора Кибальчика (Сержа), уточняют детали ее биографии.

*Ключевые слова:* Эстер Русакова, Виктор Серж, Даниил Хармс, Борис Шафрат, Жозеф Русаков.

Here are published the materials from the 1936–37 case of Daniil Kharms' first wife Ester Rusakova (after her third marriage, Rusakova-Shaftrat). She was sentenced to five years in the labor camps, where she died. The case materials demonstrate the essence of the accusations related to the activities of her sister's husband, Victor Serge, and clarify the details of her biography.

*Keywords:* Ester Rusakova, Victor Serge, Daniil Kharms, Boris Shaftrat, Joseph Rusakov.

Эстер Александровна Русакова известна, прежде всего, как первая жена Хармса и, видимо, самая большая любовь всей его жизни. Ее знакомство с Хармсом произошло в 1924 г. (Эстер было всего 15 лет!), однако у нее уже тогда был жених — Михаил Чернов, за которого она вскоре вышла замуж. В 1927 г. она развелась с Черновым, чтобы выйти замуж за Хармса (брак зарегистрирован 5 марта 1928 г.). Формально они оставались мужем и женой еще четыре года, однако прожили вместе немного: постоянные ссоры приводили к тому, что Эстер уезжала к родителям. Ко времени ареста Харм-

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда №24-28-01583, <https://rscf.ru/project/24-28-01583/> АНО ВПО «Петербургский институт иудаики».



Илл. 1. Эстер Русакова с сестрой Анитой. Конец 1920-х гг.

са в декабре 1931 г. брак уже фактически распался, а последовавший в следующем году развод только подтвердил сложившееся положение вещей.

«Я любил ее семь лет, — писал Хармс Р. И. Поляковской 2 ноября 1931 г. — Она была для меня не только женщиной, которую я люблю, но еще и чем-то другим, что входило во все мои мысли и дела. Я разговаривал с Эстер не по-русски, и ее имя писал латинскими буквами: ESTHER. <...> Я называл ее окном, сквозь которое я смотрю на небо и вижу звезду. А звезду я называл раем, но очень далеким. Потом мы с Эстер расстались. Я не разлюбил ее, и она меня не разлюбила, но я первым пожелал расстаться с ней. Почему — это мне трудно объяснить. Но я почувствовал, что довольно смотреть в окно на далекую звезду» (Хармс IV 2001: 138)<sup>1</sup>.

Записные книжки Хармса изобилуют свидетельствами его связанных с Эстер метаний: надежд, страданий, подозрений, решимости расстаться и надежд нового воссоединения. Говоря современным языком, это была классическая любовь-ненависть. Просьбы к Всевышнему о том, чтобы он соединил его с возлюбленной перемежаются не менее страстными просьбами помочь ему с ней расстаться. Характерна в этом смысле дневниковая запись Хармса, когда они с Эстер были уже разведены, — после посещения 35-летия свадьбы ее родителей: «“Боже! — сказал я тогда. — Какая у неё бледная рожа!” <...> Я сказал очень грубо. Но я люблю её» (Хармс 2 2002: 212).

Между тем, судьба Эстер Русаковой после 1932 г. прояснена до настоящего времени не была: мы знали только отрывочные обстоятельства ее ареста и предъявленных ей обвинений с некоторыми неточностями в пересказе В. А. Русаковой (*Сборище друзей* II 1998: 610–612). Публикация ее следственного дела, находящегося в архиве УФСБ по Санкт-Петербургу и Ленинградской области, хотя и не дает ответы на все вопросы, но, во многом, раскрывает причины ее гибели.

<sup>1</sup> Письмо сохранилось в архиве в виде черновика, поэтому неизвестно, было ли оно отправлено адресату.



*Илл. 2. Виктор Серж и Блюма Русакова. Весна 1928 г.*

Эстер Русакова была арестована 7 сентября 1936 г., вместе братом Жозефом и Верой Фроловой, сводной сестрой Виктора Сержа (Виктора Кибальчича). Материалы дела однозначно показывают, что причиной ареста Эстер стало именно ее родство с последним, французским коммунистом, журналистом и писателем, переехавшим в СССР и принявшим советское гражданство. Ее сестра Любовь (Блюма) была женой Сержа, который в те годы был сотрудником Коминтерна. В 1925 г. он вступил в ВКП (б), но в январе 1928 г. за «принадлежность к оппозиции» и «выступления со взглядами оппозиции на партийных собраниях», «фракционную работу и неискренность» был исключен из партии<sup>2</sup>.

В 1933 г. Серж был арестован и через некоторое время без суда, постановлением Особого совещания при НКВД СССР приговорен к трехлетней ссылке в Оренбург. Там он стал свидетелем советского голодомора и чуть было сам не оказался его жертвой: время от времени ему запрещали получать переводы, а умирающие от голода местные жители постоянно воровали у него остатки продуктов. Его воспоминания о жизни в Оренбурге немногим отличаются от обстоятельств ленинградской блокады. (Серж 2001: 363–367).

Переписка, о которой упоминается в деле, также не проходила без проблем: периодически НКВД перехватывало его письма (включая заказные) — как отправляемые им, так и адресованные ему. «Особое внимание», разумеется, уделялось его переписке с иностранными корреспондентами. В своих воспоминаниях Серж с иронией рассказывал, что почта аккуратно выплачивала ему компенсацию за «утраченные» письма, что порой приносило ему суммы, помогавшие выживать.

<sup>2</sup> ЦГАИПД. Ф. Р-1728. Оп. 1. Ед. хр. 347582/1. Л. 1

В борьбу за его освобождение немедленно было вовлечено большое количество людей, среди которых оказалось немало писателей, журналистов и иных общественных деятелей, имевших репутацию «друзей Советского Союза». Вот как об этом писал он сам:

...во Франции, в рабочей и интеллектуальной среде «дело Виктора Сержа» становилось все более «неудобным». Единая федерация работников образования на своих ежегодных конгрессах требовала моего освобождения или объяснения моей высылки. На конгрессе 1934 года советская делегация заверила, что меня будут судить. В 1935 году на конгрессе в Реймсе русская делегация, встреченная скандированием зала: «Виктор Серж! Виктор Серж!» — была освистана в ответ на заявление о моей причастности к убийству Кирова! Лига Прав Человека публиковала подробные отчеты Магдалены Паз. <...> Делом так или иначе интересовались Жорж Дюамель, Леон Верт, Шарль Вильдрак, Марсель Мартине, Жак Мениль, Морис Парижанин и колеблющаяся редакция «Эроп». Протесты поддержали в Голландии — Генриетта Роланд-Хольст, в Швейцарии — Фриц Брупбахер, в Бельгии — Шарль Плинье. Елена Стасова, секретарь московского МОПР, без обиняков сказала Брупбахеру: «Серж не выйдет никогда!»

В июне 1935 года в Париже собрался «Международный конгресс писателей в защиту культуры», формально по инициативе левых, среди которых фигурировали Ален, Барбюс, Ромен Роллан, Эли Фор, Андре Жид, Андре Мальро, Виктор Маргерит. Подлинная инициатива исходила от коммунистической кухни, поднаторевшей в организации подобных форумов; их целью было создать в среде французской интеллигенции просталинское движение и подкупить несколько именитых умов. Мои друзья решили идти на конгресс и добиваться слова. Нескольких из них выдворила «служба охраны порядка». Манипулировали собранием Арагон и Эренбург в соответствии с тайными директивами. Барбюс, Мальро, Жид с трудом справлялись с председательскими обязанностями. Генрих Манн и Густав Реглер говорили о преследовании интеллигенции в Германии, Гаэтано Сальвемини об итальянцах и свободе мысли вообще.

Сальвемини вызвал скандал, осудив «любые притеснения» и произнеся мое имя. Изумленный упрямым стремлением замять дискуссию, Жид отставил необходимость разобраться с этим вопросом, и председательствующий на заседании Мальро в итоге предоставил слово Магдалене Паз, которая повела разговор решительно и напористо. Ее поддержал бывший коммунист Шарль Плинье, романист и поэт-мистик. (Серж 2001: 387–388).

Результатом этой борьбы, в которую был вовлечен также М. Горький, присоединившийся к ходатайствам, стал прямой вопрос о «деле Сержа», который Роллан, находившийся в Москве, в гостях у Горького, задал Сталину при личной встрече. Нет сомнений в том, что тот прекрасно знал о чем его будет спрашивать гость, и его ответ был заранее подготовлен. Он сообщил Роллану о согласии на освобождение Сержа из ссылки (само это слово в разговоре даже не прозвучало, в изображении Сталина французский коммунист жил в Оренбурге припеваючи, как свободный человек) и выезд из СССР. Прибыв в Москву с женой, Серж узнал у Е. П. Пешковой, что медлить с отъездом нельзя: решение в любой момент может быть

изменено. Именно поэтому все архивы писателя остались в СССР — и им так и не суждено было попасть к своему владельцу.

В какой-то мере, репрессии против связанных с Сержем лиц подтолкнула и его активная антисталинская деятельность, развернутая сразу после выезда из СССР. Так, к примеру, он покинул Советский Союз в апреле 1936 г., а уже в мае опубликовал во французской левой газете *L'Esprit* открытое письмо Андре Жиду, который получил приглашение приехать в СССР в качестве гостя (поездка состоялась с 16 июня по 24 августа 1936 г.). Это письмо было немедленно перепечатано в переводе на русский язык в № 51 (июль–август) за 1936 г. (стр. 9–10) троцкистского *Бюллетеня оппозиции (большевиков-ленинцев)*.

В письме Серж перечисляет большое количество имен советских литераторов, политиков, ученых, расстрелянных или находящихся в тюрьмах или в ссылке за свои убеждения, а то и вообще без всяких причин. «Мы боремся с фашизмом. Но как бороться с фашизмом, когда в тылу у нас столько концентрационных лагерей?» — спрашивает он и заключает: «...долг защиты революции внутри страны — против реакционного режима, установившегося в пролетарской столице и постепенно лишаящего рабочий класс всех его завоеваний». Вдобавок 29 августа 1936 г. он опубликовал в газете *La Wallonie* статью о расстреле Ивана Никитича Смирнова, в которой доказывал абсурдность выдвинутых против него обвинений.

Об аресте ленинградских родственников Серж узнал лишь в январе 1937 г., и из дневниковой записи его разговора с А. Жидом, имевшем место 11 января становится видно, что он прекрасно понимал причину арестов своих близких:

Я заметил, что буквально два дня назад узнал об аресте в Ленинграде моей сестры Веры Владимировны Фроловой, моей невестки Эстер Русаковой, одного из моих шуринов, музыканта Поля-Марселя или моряка Жозефа. Они аполитичны, привыкли жить в страхе. Я считаю, что именно мои письма, особенно открытые письма, вызвали их преследование. Аресты произошли 6 сентября <1936 г.>, на следующий день после казни Зиновьева, Каменева, Ивана Смирнова; они являются частью волны террора, которая разбивается. Я объяснил, что, убив некоторых из них, они больше не могут смотреть другим в глаза или терпеть их молчание. Все понимает старая партия, она должна исчезнуть, она исчезнет» (Pages from the Diary 1949: 215–216)<sup>3</sup>.

Серж немного ошибался: Зиновьев, Каменев и Смирнов были расстреляны 25 августа 1936 г. Однако он не ошибся в другом: первый «Московский процесс» августа 1936 г. и немедленно последовавший за ним расстрел подсудимых стали толчком к новому подъему волны репрессий против «троцкистов» и «зиновьевцев» и всех, кто хоть как-то имел к ним отношение. Менее чем через две недели его родственникам — и, в том числе, со-

<sup>3</sup> Дата арестов, которую он указывает, вызвана с тем, что они происходили не в один день, так Эстер была арестована 7 сентября.



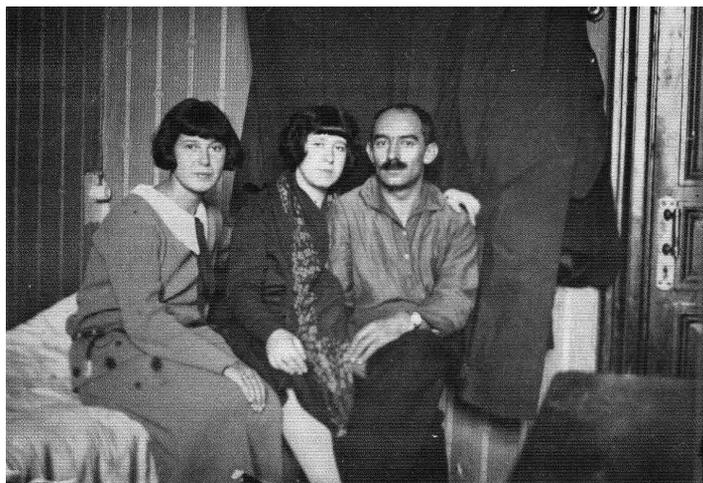
*Илл. 3. Семейство Русаковых. 1910-е гг.*

вершенно не имевшей никакого отношения к политике Эстер Русаковой — припомнили и проживание Сержа в их квартире, и родство с ним, и наличие общих знакомых, некоторые из которых вели с ним переписку. Как видно из материалов дела, с помощью Фроловой он пытался организовать пересылку своего архива из Москвы в Ленинград, а затем, видимо, за границу, что не увенчалось успехом.

Особо интересовали следствие хлопоты за Сержа, когда тот находился в ссылке и выходы на известных лиц, таких, как Анри Барбюс, Панаит Истрати или М. Горький, а также судьба известной публикации Истрати о «деле Русаковых»<sup>4</sup>. Интересно, что всего через 5 месяцев после смерти Горького его имя фигурирует в настоящем деле в весьма сомнительном контексте и почти с обвинительными нотами. Получалось, что Горький ходатайствовал за Сержа под влиянием контрреволюционно настроенных лиц, став (как и Ромен Роллан) их орудием.

Однако при всех этих обстоятельствах даже по меркам 1936–37 гг. материала для обвинительного приговора не набиралось: почти все показания Эстер касались действий третьих лиц, а не ее самой. Потребовалось еще два (!) дополнительных допроса обвиняемой и допроса ее матери в ка-

<sup>4</sup> См.: (Дневниковые записи Даниила Хармса 1991: 533–534).



*Илл. 4. Анита Русакова, Женни и Пьер Паскаль. Москва. Конец 1920-х гг.*

честве свидетеля (!), чтобы собрать крохи: хранение присланной Сержем из ссылки открытки с его изображением и «крамольной» надписью, а также обращения с просьбами об оказании ему помощи и хранение дома его рукописей (последние обвинения, по сути, коллективные, причем «хранение» автоматически означало и «агитацию»).

Разумеется, всем обвиняемым по этому делу «повезло»: если бы приговор выносился не в мае 1937 г., а после появления печально известного приказа НКВД №00447 (от 30 июля), открывшего массовые репрессии «большого террора», их ожидал бы расстрел или «срока огромные». Пять лет лагерей, которые получила Эстер Русакова-Шафрат (благодаря материалам дела мы узнаем и о ее третьем замужестве, окончившемся, впрочем, разводом, как и первые два), можно считать признанием ее полной невиновности. Впрочем, это ей не помогло: с Колымы, куда она была этапирована, Эстер уже не вернулась.

Последний штрих: постановление Президиума Ленинградского городского суда, которым она была реабилитирована, остается до сих пор засекреченным, как, впрочем, и значительная часть ее дела. Это объясняют тем, что эти материалы относятся к нереабилитированным лицам и, по российскому законодательству, не подлежат выдаче для ознакомления.



*Илл. 5. Борис Шафрат. 1948 г.*

## МАТЕРИАЛЫ ДЕЛА ЭСТЕР РУСАКОВОЙ-ШАФРАТ

&lt;Л.36&gt;

«УТВЕРЖДАЮ»

«\_\_» сентября 1936 г.

Зам. нач. УНКВД ЛО — комиссар

Госбезопасн. 3 ранга

/Николаев<sup>5</sup>/

## ПОСТАНОВЛЕНИЕ

об избрании меры пресечения и предъявления обвинения

Город Ленинград 1936 г. сентября 4 дня

Я, пом. опер. уполном. 1-го отд-ния СПО отдела

Сержант Госбезопасн. МАКСИМОВ Управления НКВД ЛО,

рассмотрев следственный материал по делу №... новое и приняв во внимание, что гр. РУСАКОВА Шафрат Эстер Ал<ексан>дровна, 1909 г. р., ур. г. Марсель /Франция/ гр. СССР, б/п, иждивенка, прож. ул. 3 Июля<sup>6</sup>, д. № 13/15<sup>7</sup>, кв. 5 достаточно изобличается в том, что она является участницей контрреволюционной троцкистско-зиновьевской организации, поддерживает организационную политическую связь с троцкистским подпольем,

ПОСТАНОВИЛ:

гр. РУСАКОВУ-ШАФРАТ Э. А. привлечь в качестве обвиняемого по ст.ст. 53 п. 10 УК, мерой пресечения способов уклонения от следствия и суда избрать содержание под стражей в ГПЗ по \_\_\_ кат.

Пом. Оп. Уполномоченный СПО-1 Сержант ГБ: &lt;подпись&gt; /Максимов/

«СОГЛАСЕН»: Нач. Отд-ния СПО — КАПИТАН ГБ <подпись> /Карпович<sup>8</sup>/

<sup>5</sup> Николаев-Журид Николай Галактионович (1897–1940), один из высокопоставленных деятелей ОГПУ-НКВД, комиссар государственной безопасности 3 ранга. С января 1935 г. по ноябрь 1936 г. — заместитель начальника УНКВД ЛО. В 1938 г. арестован, в 1940 г. — расстрелян. 12 декабря 2013 г. Судебной коллегией по делам военнослужащих Верховного суда РФ признан не подлежащим реабилитации.

<sup>6</sup> Улица 3 Июля — в 1923–1944 гг. название Садовой улицы.

<sup>7</sup> После приезда в 1919 г. в Ленинград семья Русаковых поселилась на ул. Желябова (Б. Конюшенной) в доме 19, кв. 4. Этот адрес упоминается в различных воспоминаниях, именно к нему относится и стихотворение Хармса «Землю говорят изобрели конюхи» с посвящением «тем, кто живет на Конюшенной». Однако в документах дела упоминается уже другой адрес: ул. 3 Июля, д. 13/15, кв. 5. Согласно справке, имеющейся в материалах дела ее брата Поля, семья переехала с ул. Желябова на ул. 3 Июля 25 января 1935 г. 28 августа все проживавшие в этой квартире члены семьи Русаковых (Поль Марсель, Эстер и их мать Ольга Григорьевна) выписаны «по месту назначения высылки». Согласно этой же справке, Поль занимал в квартире три комнаты (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-211. Оп. 1. Ед. хр. 69. Л. 3).

<sup>8</sup> Карпович Владимир Станиславович (1898–?), в 1936–37 гг. — начальник 1 отделения СПО УНКВД ЛО, помощник начальника СПО УНКВД ЛО. Входил в состав «особой тройки», был участником массовых репрессий. 9 мая 1937 г. назначен заместителем нар-

ЗАМ. НАЧ. СПО — КАПИТАН ГБ /Коркин<sup>9</sup>/

Настоящее постановление мне объявлено « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 193 \_\_\_\_ г.

Подпись обвиняемого \_\_\_\_\_ прочла <подпись: Русакова>

<л.360б.>

<карандашом>

Дело новое одиночка

копия прокурору вручена

7/IX36 <подпись>

<Л. 37>

С.С.С.Р.

Управление НКВД по Ленинградской области

УПРАВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

ОРДЕР № 3618

От «7» \_\_\_ IX \_\_\_\_\_ 1936 г.

Выдан сотруднику \_\_\_\_\_ Рыбальченко

<п>роизводство \_\_\_ обыска и ареста

Русаковой-Шафрат Эстер Александровны

<...>адресу ул. 3 Июля, д. 13/15, кв. 5.

ПЕЧАТЬ

<Л.48>

### ПРОТОКОЛ

На основании ордера Упр. НКВД СССР по Ленингр. Области (УГБ) за № 3618

От «7» сентября 1936 г. произведен обыск

в доме № 13/15, кв. 5 по просп., ул., пер. 3 Июля

у гражданки Русаковой-Шафрат Эстер Александровны

---

кома НКВД Башкирской АССР. В марте 1939 г. уволен из органов НКВД «за непринятие своевременных мер по оздоровлению аппарата НКВД и его очищение от чуждых элементов, за организацию и участие в групповых пьянках». В 1939–40 гг. работал заместителем директора Эрмитажа. 21 марта 1940 г. был арестован по обвинению в злоупотреблении властью в период работы в органах НКВД и 4 февраля 1941 г. Военной коллегией Верховного Суда СССР осужден к 10 годам лишения свободы. В 1944 г. был досрочно освобожден из мест заключения, после чего работал заместителем директора гостиницы «Европейская» в Ленинграде и гостиницы «Метрополь» в Москве. (Письмо Спиридоновой 1998: 67). Упоминается в воспоминаниях Сержа как «следователь по партийным делам» (Серж 2001: 345–346).

<sup>9</sup> Коркин Петр Андреевич (1900–1940), в органах ВЧК–ОГПУ–НКВД с 1921 года. С 23 марта 1936 г. — капитан госбезопасности. В 1936 г. — заместитель начальника СПО УНКВД ЛО. Арестован 20 января 1939 г. и 28-го расстрелян. В 1999 г. в реабилитации Коркина было отказано.

Согласно данным задержаны: Русакова-Шафрат Эстер Александровна

Взято для доставления в Упр. НКВД СССР по Ленобласти следующее (подробная опись):

- 1). Паспорт на имя Русаковой-Шафрат № 682116
- 2). Паспорт на имя: Шафрат Борис Эрастович<sup>10</sup> (быв. ее муж) № 483407
- 3). Врем. пропуск в Пассаж № 1542
- 4). Профбилет № 031085
- 5). Разная переписка передана в СПО.  
УПО <подпись>

Опечатано \_\_\_\_\_

Сотрудник Упр. НКВД СССР по Ленобласти

<Л.48об.>

- 1). Заявления на неправильные действия, допущенные при обыске:

Не было.

2). Все заявления, не отмеченные при составлении протокола, а сделанные после Упр. НКВД СССР по Ленобласти во внимание приниматься не будут.

Все указанное в протоколе удостоверяем:

Сотрудник. производивший обыск <подпись: Рыбальченко>

Присутствовали при обыске: <подпись: И. Русаков<sup>11</sup>>

Управдом или представитель ЖАКТа: <подпись нрзб.>

ПРИМЕЧАНИЕ: Протокол составляется в 3-х экземплярах, один экземпляр должен быть оставлен под расписку управдому.

Копию означенного протокола получил <подпись управдома>

<sup>10</sup> Шафрат Борис Эрастович (1897–1976; псевдонимы: Борис Крымский, Борис Сталь), сын потомственного дворянина Эраста Шафрата, мать происходила из купеческой семьи. Член Московского общества драматических писателей (Масанов 1960: 521), поэт, фотограф. Третий муж Эстер (на момент ее ареста супруги были уже разведены). По утверждению дочери, был знаком с Сергеем Есениным (Толоконникова 2020: 15). Перед второй мировой войной окончил Высшее военное артиллерийское училище, однако во время войны в боевых действиях участия не принимал, работал как фотограф. После войны был фотокорреспондентом *Комсомольской правды* и других изданий. Похоронен в Ростове-на-Дону. В 1924 г. привлекался к суду за «хранение огнестрельного оружия без надлежащего разрешения» (ЦГА СПб. Ф. Р-811. Оп. 4. Ед.хр. 317).

<sup>11</sup> Неустановленное лицо.

<Л. 49> <копия, выполненная с помощью копировальной бумаги>

Ценности и вещи арестованных

ДПЗ НКВД по ЛО

10/IX 1936

Копия квитанции № 2872

что согласно протокола обыска у гр-на Русаковой-Шафрат Эстер Александровны:

1. Сумка 1 черная
2. Резинки дам. 1
3. Пояс от кож. <нрзб.> 1
4. Складной <нрзб.> 1  
<нрзб.>
- Документ ПВО
5. Паспорт 2
6. Профбилет 1
7. Вр. пропуск 1

Направлена в УАО < нрзб.>

<Л. 49об.>

Указанные в сей квитанции ценности (вещи) занесены правильно, квитанцию получил на руки <подпись: И. Русаков>

<Л. 50>

Наименование органа НКВД  
ДПЗ

#### АНКЕТА АРЕСТОВАННОГО

ВОПРОСЫ:

1. Фамилия
2. Имя и отчество
3. Год и место рождения
4. Постоянное местожительство
5. Место службы и должность, или род занятий

ОТВЕТЫ:

Русакова-Шафрат  
Эстер Александровна  
Родился 23 ноября 1909 /260/  
области, края: Франция, гор.  
Марсель  
село \_\_\_\_\_  
г. Ленинград., ул. 3 Июля, д. (адрес)  
13, кв. 5.  
Л-д, универмаг Пассаж, в  
справочном бюро, с 1936, до этого  
маг. ИЗО

6. Профессия и профсоюзная принадлежность, № билета	канцел. работник, член профсоюза «Раб. искусства» с 1936 г.
7. Имущественное положение в момент ареста <...>	имущества не имеет
8. То же до 1929 г.	То же
9. То же до 1917 г.	То же
10. Социальное положение в момент ареста	Служащая с 1929 г.
11. Служба в царской армии и чин	нет
12. Служба в белой армии и чин	нет

## &lt;л.50об.&gt;

13. Служба в Красной армии <...>	Не служила
14. Социальное происхождение	Из рабочих
15. Политическое прошлое	В партиях не состояла
16. Национальность и гражданство	русская — СССР
17. Партийная принадлежность <...>	б/п
18. Образование: (подчеркнуть и указать точно, что окончил)	Высшее, среднее, <u>низшее</u> , малограмотн.:
19. Категория воинского учета	Домашнее Нет
20. Состоял ли под судом и следствием <...>	Нет
21. Состояние здоровья	Удовлетворит.
22. Состав семьи: перечислить отца, мать, сестер, братьев, сыновей, дочерей (их фамилия, имя и отчество, место службы и должность, или род занятий и адрес):	

Состав родства	Фамилия, имя и отчество	возраст	Место работы, должность или профессия	Местожительство
мать	Русакова Ольга <sup>12</sup>	60	На ижд. сына	Л-д, 3 Июля, 13-5
брат	<Русаков> Марсель <sup>13</sup>	28	Дом Красной армии.	-//-

<sup>12</sup> Русакова Ольга Григорьевна (1876–1943?, по другим данным: 1947), мать Эстер, жена А. Русакова (Иоселевича); уроженка Чернигова, домохозяйка. В 1926 г. арестовывалась и высылалась в Петрозаводск. Повторно арестована в 1937 г., судя по справке в деле Поля Марселя была отправлена в лагерь или выслана. Согласно справке дочери Аниты Русаковой В. А. Русаковой (*Сборище друзей* II 1998: 611), умерла в 1943 г. в Калязине Калининградской области. В другом источнике как год смерти указан 1947-й (Pascal 2014: 387). Ее имя упоминается в дневнике и записных книжках Хармса.

<sup>13</sup> Поль Марсель (псевд., наст. имя Леопольд Сендерович Иоселевич, затем Поль Александрович Русаков; 1908–1973) — композитор, дирижер. Родился в Марселе, вместе с семьей приехал из Франции в 1919 г. в СССР. В 1923 г. поступил, в 1929-м окончил Ле-

<брат>	<Русаков> Жозеф <sup>14</sup>	33	Не знает	7-я Советская, 30-10
сестра	<Русакова> Анита <sup>15</sup>	29	В ссылке	г. Киров

нинградскую консерваторию по специальности «теория композиции». Писал музыку и песни к спектаклям, особенно популярны были его танго. Самой известной из его песен оказалась написанная в 1920-е гг. «Девушка из Нагасаки» (на стихи Веры Инбер). В 1924 г. работал в *Живой Красной газете*, с 1925 по 1927 гг. в Институте сценических искусств, с 1927 по 1932 гг. — в ГОМЭЦ (Государственное объединение музыкальных, эстрадных и цирковых предприятий). В 1932–34 гг. работал начальником музыкального управления и главным дирижером Театра Особой Дальневосточной Армии, а по возвращении в Ленинград в 1934-м — пианистом концертного бюро при Доме Красной армии им. Кирова (Литейный пр., д. 20); см.: (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-211. Оп. 1. Ед. хр. 69. Л. 75). 1 июля 1937 г. был арестован, обвинялся в участии в «контрреволюционной фашистской организации», а также в одобрении деятельности троцкистов и симпатиям к Гитлеру. Постановлением «Особой тройки» УНКВД от 29 ноября 1937 г. был приговорен к 10-летнему заключению, в 1944 г. срок был снижен на 6 месяцев. Отбывал наказание в Вятлаге, где работал в музыкально-драматическом театре художественным руководителем и дирижером. В январе 1947 г. освобожден, работал дирижером в разных цирках. Постановлением Президиума Ленинградского городского суда от 30 декабря 1955 г. был реабилитирован (постановление «тройки» отменено «за недоказанностью виновности»), вернулся в Ленинград, где по ходатайству Д. Д. Шостаковича получил квартиру. Работал музыкальным руководителем и главным дирижером Ленинградского цирка, затем — дирижером ансамбля «Цирк на сцене».

<sup>14</sup> Русаков (Иоселевич) Жозеф Александрович (1902–1954), брат Эстер. Родился в Ростове-на-Дону, затем вместе с семьей уехал во Францию и вернулся обратно в СССР. В своих дневниках В. Серж называет его моряком, и, судя по имеющейся в деле информации, Ж. Русаков плавал на судах Совторгфлота за границу, однако, видимо, незадолго до ареста, был уволен и работал помощником кладовщика «Станкоинструментсбыта». Имел высшее образование, состоял в ВКП(б), откуда был исключен за утерю партбилета. На момент ареста был женат, имел шестилетнего сына. По приговору по данному делу получил три года лагерей. По информации, полученной из Санкт-Петербургского городского суда в августе 2022 г., сведений о реабилитации Ж. Русакова не имеется.

<sup>15</sup> Русакова (Иоселевич) Анита Александровна (1906–1993), сестра Эстер. Работала в редакции журнала *Огонёк* и личным секретарём В. Сержа; арестовывалась дважды, впервые — вместе с ним и 28 мая 1933 г. была приговорена к 2 месяцам лишения свободы. В 1935 г. была осуждена на 5 лет лагерей по обвинению в «техническом содействии троцкистам», затем срок заключения был продлён, и она провела в заключении более 20 лет. Освобождена в 1956 году. В лагере родила дочь Веру. Серж в своих воспоминаниях рассказывает, как его пытались сломить, рассказывая о якобы данных ею против него показаниях (на самом деле, вымышленных) (Серж 2001: 355–358). О пребывании Аниты Русаковой в лагере вспоминала А. Л. Войтоловская:

Анита была наивна, беспомощна, абсолютно не приспособлена к жизни в России, а тем более к лагерному существованию. Ее нелепые, на наш взгляд, рассуждения, иностранный акцент, манеры, замечания невопад вызывали раздражение соседей по бараку, напарников на работе и всех, с кем ей, бедняге, приходилось сталкиваться. А она вовсе не была глупа. Образованна, много интересного могла рассказать о Франции и обо всех, с кем встречалась по работе в Коминтерне, в некоторых вопросах тонко разбиралась, но при всем том не понимала, как говорится, «что к чему», то не в меру конспирировала, то болтала без умолку. В общем, неокрепшее растение, пересаженное в чужую почву при неблагоприятных условиях. Привиться на нашей земле она так и не смогла. За меня ухватилась, как за спасительный якорь, так как по воле я хорошо знала Виктора Львовича, его жену и сына. Мы как-то провели с ними лето в Крыму и продолжали встречаться до ареста Николая Игнатьевича. А тут еще и Верочка попала в мои руки.

Отцом ее девочки был бывший директор маслозавода в Ленинграде Войцеховский, которого Анита сочла своим покровителем и спасителем. Он пожалел ее на этапе, расспросил, опекал, тем более что был вдвое старше ее, и без усилий

<сестра>	Кибальчич Любовь <sup>16</sup>	38	В Бельгии	
<сестра>	Паскаль Женья <sup>17</sup>	35	В Париже	
<сестра>	Сосновская Рошаль <sup>18</sup>	37	В Марселе	

Подпись арестованного \_\_\_\_\_ <подпись: Русакова>

покорил, внушил любовь. Остальное произошло само собой. Анита до него никогда не любила: красивый, бывалый директор показался ей воплощением добра. Перед отъездом он не преминул сообщить ей, что на этом их отношения кончатся, что у него сын старше Аниты и что дети в Советском Союзе не пропадут. В этой части философия его ничем от урока не отличалась. Так появилась Верочка (Войтоловская 1991: 286).

Жорж Нива, навесивший ее после освобождения в московской коммунальной квартире, где она жила, пишет, что не может забыть ужас, отразившийся на ее лице при виде «представителя западного мира» (Архангельский 2020: 68). По его же свидетельству, она дважды в 1960–1970-е гг. приезжала к Паскалям в Париж по приглашению (Нива 1999: 126).

<sup>16</sup> Кибальчич (Русакова) Любовь (Блюма) Александровна (1898–1984), сестра Эстер, вторая жена В. Сержа (с 1919 г.). В 1921 г. недолгое время работала стенографисткой В. И. Ленина. Работала переводчицей в аппарате исполкома Коминтерна. После ареста мужа в 1928 г. до конца жизни страдала психическим заболеванием и периодически лечилась в психиатрических больницах. В 1929 г. коммунистка Сверцева, спровоцировавшая квартирную ссору, ударила Л. Русакову по лицу, что впоследствии развилось в «дело Александра Русакова». В 1936 г. вместе с Сержем выехала из СССР.

<sup>17</sup> Паскаль (Русакова, Иоселевич) Евгения (Женни) Александровна (1904–1963). 8 февраля 1933 г. вышла замуж за Пьера Паскаля, филолога-слависта, преподавателя и переводчика. В марте того же года уехала с ним во Францию, впоследствии получила французское гражданство. Об их истории рассказывал Ж. Нива:

В 1921 г. Паскаль встречает Евгению Русакову, дочь русского социалиста-эмигранта, который жил в Марселе и был выслан из Франции в 1918 г. Она служит секретарем-машинисткой в Коминтерне. Во второй том «Русского дневника» Паскаль включил дневник своей жены — «Злоключения одной семьи». Этот текст, искрящийся добрым остроумием, рассказывает о том, как из Марселя юная изгнанница попадает в советский хаос 1918–1919 гг. Чтобы выйти за Пьера, Женни перешла в католичество в московской французской церкви св. Людовика... Одна из ее сестер была замужем за Виктором Сержем (Кибальчичем), знаменитым анархистом, впоследствии большевиком. С появлением Женни жизнь Паскаля стала чуть менее аскетической. С 1921 г. и до самого отъезда в 1933 г. они живут в номере бывшей гостиницы «Маленький Париж». На II Конгресс Коминтерна в Москве приезжают Борис Суварин, Шарль-Андре Жюльен и другие; главой французской делегации был Лорио. Паскаль и Женни принимают их у себя, завязывается дружба. «Блокада» постепенно ослабевает; маленькую группу французских коммунистов в Москве навещает уже новая Франция. Так расширяется семейный круг. Статьи Паскаля и его выступления по радио сыграли, по свидетельству Суварина, значительную роль в том, что он примкнул к большевизму. (Нива 1999: 120–121).

Дневник Женни Паскаль включен в издание: (Pascal 1977); см. также: (Pascal 2014). Паскаль участвовал в защите А. Русакова-Иоселевича в 1929 г. вместе с В. Сержем и П. Истрати и вызывался судом для дачи показаний. См. описание ее внешности: «Евгения или “Женни” Русакова, женщина, еще молодая, вряд ли старше тридцати, выглядит умной, красивые черные глаза, густые, хотя и коротко подстриженные черные волосы» (Pascal 2014: 23). Ж. Нива говорит о ней как об «очень вспыльчивой и очень восторженной» даме (Архангельский 2020: 39).

<sup>18</sup> Сосновская (Русакова) Рашель Александровна (1899–?) — сестра Эстер. Упоминается в ее деле и позднее — в деле Поля Марселя.



*Илл. 6. Анита Русакова, Пьер Паскаль, Блюма Русакова (внизу), Женни Паскаль. Быково в Подмосковье. Лето 1929 г.*

- 1). Особые внешние приметы: на левой руке родимое пятно
- 2). Кем и когда арестован: 10/IX 36 г. ордер № 3618
- 3). Особые замечания: нет
- 4). Где содержится: ДПЗ
- 5). За кем зачислен: За 1 СПО

Подпись сотрудника, заполнившего анкету: <подпись>

10/IX \_\_\_\_\_ 1936 г.

<Л.51>

#### СПРАВКА

Отдел СПО УНКВД ЛО

Номер дела: 21966-36 г.

Фамилия, имя и отчество: Русакова-Шафрат Эстер Александровна

Где содержится: 28 г/с. ОПУ

27 д.

Диагноз: истеро-неврастения. Невроз сердца. Малоокровие.

Степень готовности к труду: К физическому труду годна, за исключением <поднятия?> тяжестей.

Следовать этапом: Может.

26 ноября 1936 г. Врач <подпись>

&lt;Л. 52.&gt;

&lt;С.&gt;С.С.Р.

## НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ

Управление НКВД-СССР по Ленинградской области

## УПРАВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

## ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

К делу № 21966

1936 г. сентября мес. 10 дня я, нач. Волховского РОНКВД мл. лейтенант Г. Б. Тощенко<sup>19</sup> допросил в качестве обвиняемой

1. Фамилия: Русакову-Шафрат
2. Имя и отчество: Эстер Александровну
3. Дата рождения: 1909 год
4. Место рождения: г. Марсель — Франция
5. Местожительство: г. Лнг-д, пр. 3 Июля, дом № 13, кв. 5.
6. Нац. и гражд. (подданство): Русская, гражданка СССР.
7. Паспорт: \_\_\_\_\_
8. Род занятий: информатор справочного бюро «Пассажа»
9. Социальное происхождение: Отец кустарь. Неимущий.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Тощенко Александр Яковлевич (1907–?) сотрудник НКВД, до 28 июля 1937 г. начальник Волховского РО НКВД ЛО. Во время «бериевской оттепели» был арестован (26 марта 1940 г.) за многочисленные злоупотребления (незаконные аресты, пытки и избиения арестованных, фальсификацию материалов следствия и т. д.). Военным трибуналом войск НКВД Ленинградского округа 28 марта 1941 г. приговорен к 10 годам лишения свободы.

<sup>20</sup> Русаков Александр Иванович (наст. имя Сендер Иоселевич, 1871–1934) — отец Эстер, ее братьев Поля Марселя и Жозефа Русакова, ее сестер Блюмы, Аниты, Евгении, Рашели. По профессии — красильщик одежды, родился в Таганроге. Принимал участие в деятельности еврейской самообороны, в 1905 г. эмигрировал в Буэнос-Айрес, затем переехал в Европу и обосновался в Марселе. В конце 1918 г. семья была выслана в Советскую Россию из-за участия отца в забастовке портовых рабочих. В феврале 1919 г. прибыл в СССР и поселился со всей семьей в Ленинграде. В 1929 г. Русаков стал объектом травли в связи с попыткой некой коммунистки Сверцовой завладеть частью его квартиры. В «Ленинградской правде» появилась статья, в которой его ставили в один ряд с убийцей, впоследствии расстрелянным. Благодаря вмешательству Панаита Истрати и Сержа он был сначала оправдан, но затем получил год условно. Через несколько лет был арестован вторично, уже как тесть Сержа, и вскоре умер. Последний писал в мемуарах:

...мой тесть Русаков, участник революции 1905 года в Ростове, секретарь профсоюза российских моряков в Марселе, изгнанный из Франции в 1918 году за то, что организовал забастовку на кораблях, груженных припасами для белых, ныне рабочий-шляпник, занимал со своей семьей две хорошие комнаты в той же коммуналке, что и мы; и вот их вознамерились отобрать у него, пользуясь его беззащитностью. Партийцы и гепоушники ввалились к нему с оскорблениями, ударили мою жену по лицу и обвинили его в том, что он контрреволюционер, бывший капиталист, антисемит и террорист! В тот же день тестя выгнали с работы и из профсоюза, предъявили обвинения; заводы, возбужденные агитаторами, требовали для него смертной казни — и добились бы ее! Это происходило в тот момент, когда я был в Москве, и агенты, которые наблюдали за моим домом,

10. Социальное положение (род занятий и имущественное положение):  
 а) до революции: на иждивении родителей  
 б) после революции: служащая — последнее время
11. Состав семьи: Мать — Русакова — домохозяйка в Лен-де. Брат Русаков Марсель Ал-дрович, — композитор, ДКА. Русаков Жозеф Ал-дрович — кладовщик. Русакова Анита — сестра в г. Кирове, выслана, Кибальчич Любовь — сестра в Бельгии, Сосновская Рошаль — во Франции, Паскаль Евгения — сестра, во Франции.

<подпись: Русакова>

<Л. 52об.>

12. Образование (общее, специальное): домашнее образование
13. Партийность (в прошлом и настоящем): никогда ни в каких партиях не состояла
14. Каким репрессиям подвергалась: судимость, арест и пр. (когда, каким органом и за что):  
 а) до революции: не подвергалась  
 б) после революции: была под следствием по обвинению в христианстве в 1929 году.
- В 1935 году был обыск произведен особым отд. НКВД-<нрзб.>
15. Какие имеет награды (ордена, грамоты, оружие и др.) при сов. власти: не имею.

---

сочли меня арестованным, потому что потеряли из виду. На самом деле я был у Панаита Истрати, на маленькой даче, затерявшейся в лесах под Быковым. Узнав из газет о случившемся, мы, Истрати, доктор Н. и я, сели на поезд, приехали в Ленинград и отправились в редакцию местной «Правды».

— Ну о каком чудовищном преступлении вы пишете? — отчаянно наседали мы на редактора Рафаила, бесцветного и насупленного чиновника с бритой головой. — Сто раз доказано, что всё это ложь, и что, к тому же, в коридоре началась драка, избил молодую женщину и оскорбили старого рабочего!

— А я уважаю рабочую демократию, — ответил нам этот законченный бюрократ, — к нам поступило десять резолюций заводов с требованием смертной казни! Но из уважения к вам я попридержу эту кампанию на время следствия...

Напротив, партийное начальство проявило больше понимания и осмотрительности. Следствие, естественно, ни к чему не привело. Публичный процесс завершился оправданием моей жены и ее родителей под аплодисменты присутствующих. В тот же день коммунистические ячейки провели митинги с требованием отменить «этот скандальный приговор», и районный прокурор, уступив «голосу масс», как он сказал мне, подписал кассацию. На втором процессе судья был подобран соответствующий, и когда Русаков рассказал, в порядке защиты, обо всей своей жизни и упомянул свои поездки в Нью-Йорк — двадцать лет назад в качестве корабельного посудомойщика — и в Буэнос-Айрес — в трюме с другими эмигрантами, — тот саркастически заявил: «Вы утверждаете, что вы пролетарий, а я вижу, что вы разъезжали по заграничам!» Но так как всё дело было построено только на провокации осведомительницы ГПУ, второй процесс при закрытых дверях завершился условным осуждением жертв. Эта гнусная история длилась целый год, и все это время Русаковым как бывшим капиталистам отказывали в хлебных карточках; Русаков оставался безработным. Рабоче-крестьянская инспекция провела самостоятельное расследование и восстановила его в профсоюзе, но работу ему найти не удалось» (Серж 2001: 336–337).

16. Категория воинского учета запаса и где состоит на учете: не состою.
17. Служба в Красной армии (красн. гвардии, в партизан. отрядах), когда и в качестве кого: не служила
18. Служба в белых и др. к-р. армиях (когда, в качестве кого): не служила.
19. Участие в бандх, к-р. организациях и восстаниях: не участвовала.
20. Сведения об общественно-политической деятельности: не веду.

<Л. 53>

Показания обвиняемого Русаковой-Шафрат Эстер Александровны 10 сентября 1936 г.:

Вопрос: Признаете себя виновной в том, что вы вели контрреволюционную работу?

Ответ: Нет, я виновной себя в контрреволюционной работе не признаю.

Вопрос: С кем вы знакомы из участников троцкистско-зиновьевской контрреволюционной организации?

Ответ: Я знакома с троцкистом Кибальчицем Виктором Львовичем<sup>21</sup>, мужем моей сестры, больше я никого не знаю.

Вопрос: Когда Кибальчич В. Л. жил у вас в квартире?

Ответ: Кибальчич в нашей квартире жил до 1933 года.

Вопрос: Кто посещал квартиру Кибальчича?

Ответ: Всех, кто посещал Кибальчича, я не помню, помню, что приходили писатели А. К <Так! — А. К.> Толстой, Федин Конст., Никитин Николай.

Вопрос: Бывали у Кибальчича троцкисты?

Ответ: Этого я сказать не могу.

Вопрос: О чем велись беседы у Кибальчича во время посещения его указанными вами лицами?

Ответ: Меня к Кибальчичу никогда не пускали, и я ни разу не присутствовала во время их бесед.

Вопрос: Вы знакомы с Фроловой Верой Владимировной<sup>22</sup>?

Ответ: Да, мы с ней знакомы, она иногда захо-

<подпись: Русакова>

<sup>21</sup> Кибальчич Виктор Львович (псевд. Виктор Серж; 1890–1947), русско-французский писатель, журналист, революционер. Родился в семье русских эмигрантов, рано проникся коммунистической и анархистской идеологией. В 1919 г. приехал в Россию. В 1928 г. был исключен из партии за принадлежность к «левой оппозиции», в 1933 г. арестован, постановлением ОСО НКВД от 28 мая по ст. 58-10 выслан в Оренбург, но смог в 1936 г. покинуть СССР. Впоследствии, спасаясь от нацистов, переехал в Мексику, где и умер уже после войны. Хармс неоднократно упоминает Кибальчича в своих записных книжках и дневниках, записывая его имя как «Wiktor». Последняя его встреча с Сержем состоялась на праздновании 35-летней годовщины свадьбы родителей Эстер, где Хармс оказался 28 ноября 1932 г.; судя по его заметкам, остроты Кибальчича показались Хармсу весьма плоскими (Хармс 2002 II: 211–212).

<sup>22</sup> Фролова Вера Владимировна (1880–?) — сестра В. Сержа, дочь его матери Веры Михайловны Подревской от первого брака. Познакомившись впоследствии с Л. И. Кибальчицем, отцом Сержа, она уехала с ним, оставив в России мужа, В. Фролова, и малолетнюю дочь Веру. В биографии Сержа С. Вайсман замечает, что о его сводной сестре

<Л.53об.>

дит к нам.

Вопрос: Вы с Фроловой обсуждали вопрос о контрреволюционной деятельности Кибальчича?

Ответ: С Фроловой у нас был разговор о Кибальчиче, при этом Фролова высказывала опасения за свою судьбу в связи с Кибальчичем. Фролова мне говорила о том, что Кибальчич в письмах просит ее присылать ему виды Ленинграда, я, в свою очередь, сообщила ей, что Кибальчич просит нас посылать ему «Красную вечернюю газету». Фролова рекомендовала мне не посылать и говорила, что она тоже, по всей вероятности, посылать не будет.

Все записано с моих слов правильно и мною лично прочитано: <подпись: Русакова>.

Допросил: нач. Волховского РОНКВД

Мл. лейтенант Г.Б. <подпись>

<Л.54>

<С.>С.С.Р.

НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ

Управление НКВД-СССР по Ленинградской области

УПРАВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

К делу № 21966

1936 г. сентября мес. 18 дня я, нач. Волховского РОНКВД мл. лейтенант Госбезопасн. Тощенко допросил в качестве обвиняемого:

1. Фамилия: Русакову-Шафрат
2. Имя и отчество: Эстер Александровну

<на дальнейших пунктах анкеты — большой прочерк в виде буквы «Z»>

---

«ничего не известно» (Weissman 2014: 324). Благодаря материалам дела, выяснилось, что она родилась в Петербурге, ранее разделяла взгляды анархистов, законченного образования не имела, до ареста в 1936 г. репрессиям не подвергалась. В качестве последнего места работы указывается должность помощника библиотекаря Оптического института. Как видно из настоящего дела, признательные показания Фроловой легли в основу приговора не только ей самой, но и Эстер и Жозефу Русаковым. Так, в частности, Фролова показала на допросе 26 сентября 1936 г., что по поручению Сержа, находившегося в Оренбурге, Эстер собирала материалы об анархистском движении в Публичной библиотеке для его книги. По информации, полученной из Санкт-Петербургского городского суда в августе 2022 г., сведений о реабилитации Фроловой не имеется.

## &lt;Л.55&gt;

Показания обвиняемого Русаковой-Шафрат Эстер Александровны 18 сентября 1936 г.:

Вопрос: Что вас рассказывал Русаков Жозеф о его встрече с Анри Барбюсом<sup>23</sup>?

Ответ: В 1933 году мой брат Русаков Жозеф, приехав из дальнего плавания, рассказывал о том, что он встретился на пароходе с французским писателем Анри Барбюсом, с которым он разговаривал как переводчик.

Вопрос: Что рассказал Русаков о своем разговоре с Анри Барбюсом об оказании помощи Кибальчичу?

Ответ: Русаков об этом ничего не рассказывал.

Вопрос: Какие у вас были разговоры с Фроловой Верой Владимировной и Русаковым Жозефом о выпущенной во Франции контрреволюционной книге писателя Панаит-Истрати<sup>24</sup> <здесь и ниже — так! — А. К.> о деле Русаковых?<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Анри Барбюс (1873–1935), французский писатель, с 1923 г. член французской коммунистической партии. Был основателем международного антивоенного объединения деятелей культуры «Кларте» (Clarté), куда входил и В. Серж, совместно с Р. Ролланом редактировал в 1919–24 гг. одноименный журнал, в котором печатался Серж. Друг Советского Союза. В 1927 г. Серж встретился с Барбюсом в Москве. После выхода трилогии П. Истрати о его поездке в СССР инициировал травлю автора в прессе. В отличие от Р. Роллана, Барбюс в кампании за освобождение Сержа участия не принял.

<sup>24</sup> Панаит Истрати (1884–1935), румынский публицист, писавший на французском языке. Был приглашен в СССР в 1927 г. на празднование десятилетия революции. Решил там остаться и, по рекомендации Б. Суварина, обратился к его друзьям В. Сержу и П. Паскалю, которые оба жили в Советском Союзе. Благодаря Сержу, Истрати познакомился с семьей Русаковых. В 1929 г., вернувшись во Францию, опубликовал трилогию *К другому пламени* в соавторстве с Сувориным и Сержем — их имена не могли быть указаны в публикации, хотя Истрати и предупредил во вступлении, что у него есть два соавтора. Первый том, который вышел 15 октября 1929 г., был написан самим Истрати; второй том вышел в ноябре и был написан Сержем; автором третьего тома, появившегося в конце года был Суварин. Эта трилогия резко критически изображала советскую жизнь. После выхода трилогии Истрати подвергся масштабной травле, одним из организаторов которой стал его бывший друг А. Барбюс — по сигналу из Москвы. «В конце марта 1930 года “Литературная газета” публикует опус “Конец Панаита. Ренегат ищет удобных хозяев” <Каган 1930: 2. — А. К.>, где, видимо, впервые в советской центральной печати за Истрати фиксируется наименование “ренегат”. В этом очерке подробно излагается сюжет с приездом Истрати в СССР. Автор статьи достаточно детально описывает дело Русакова, хотя и в ироническом ключе. После этого он вспоминает, что зимой 1929 года Истрати дал интервью “Вечерней Москве”, где говорил о “блестящих доказательствах жизненности советского режима”, затем заключил множество договоров с издательствами и получил “изрядную сумму в инвалюте”. Далее увлекательная история дополняется рассказом о приключениях Истрати во Франции, где, как злорадно замечает автор статьи, ему обеспечено гражданство и паспорт за его антисоветские выступления в печати» (Харитоновна 2015). Скончался от туберкулеза, которым страдал с юности.

<sup>25</sup> Речь идет о статье П. Истрати «Дело Русаковых или СССР сегодня», которую он написал под впечатлением скандала с А. Русаковым (Istrati 1929a) и впоследствии включил в том I своей трилогии (Istrati 1929b). «1 февраля 1929 года Виктор Серж сообщил Панаиту Истрати о статье из ленинградской «Правды», в которой его тесть А. И. Русаков назывался кулаком и нэпманом... Клевета заканчивалась сравнением Русакова с недавно

Ответ: Я помню разговор о такой книге со стороны Кибальчича Виктора Львовича, который нам рассказывал, что когда он ездил вместе с Панаит-Истрати в Москву и были у Предс. ЦИК СССР Калинина, то Истрати требовал, чтобы моего отца Русакова не судили, угрожая в противном

<подпись: Русакова>.

<Л.5506.>

случае опубликовать это дело в заграничной печати в неприглядном свете. Кибальчич якобы писал за границу Панаит-Истрати, что опубликование в печати за границей этого дела нецелесообразно. Затем в советских газетах была опубликована статья, осуждающая поведение Истрати, выпустившего контрреволюционную книгу. В связи с этим у нас был разговор о том, что интересно было бы почитать, что пишет Панаит-Истрати в этой книге о нашем деле.

Вопрос: Откуда вы взяли карточки с изображением семьи Кибальчича и клеветой по адресу Соввласти?

Ответ: Фотокарточку семьи Кибальчича с контрреволюционной надписью нам прислал в конверте сам Кибальчич из гор. Оренбурга, где он находился в ссылке за свою контрреволюционную работу. Со слов жены Кибальчича мне известно, что эти карточки были выпущены за границей для того, чтобы оказать материальную помощь Кибальчичу.

Вопрос: Что вам писал Кибальчич, посылая эту карточку, зачем он ее прислал и почему вы не сдали эту контрреволюционную открытку никуда.

Ответ: Посылая эту открытку, Кибальчич

<подпись: Русакова>.

<Л.56>

Показания обвиняемого Русаковой-Шафрат Эстер Александровны 18 сентября 1936 г.:

сделал на ней надпись, что посылает на память, в хранении этого контрреволюционного документа я признаю себя виновной.<sup>26</sup>

Вопрос: Фроловой Верой Владимировной эта контрреволюционная открытка читалась?

Ответ: Фролова Вера Владимировна эту открытку у нас, безусловно, видела.

Вопрос: Что вам прислал Кибальчич для хранения при выезде за границу?

---

расстрелянным убийцей. Тот факт, что эта семья занимает большую квартиру в Санкт-Петербурге, является основанием для этой обличительной статьи (на самом деле девять человек спят в четырех комнатах!) <Всего в квартире было 10 комнат. — А. К.>. Семья известна своим инакомыслием, и это была интрига, направленная на то, чтобы выселить Русаковых из квартиры». (Васот 1988: 103–104).

<sup>26</sup> Абзац слева выделен синим карандашом вертикальной чертой слева.

Ответ: Нам лично Кибальчич ничего не прислал, а прислал для Фроловой Веры Владимировны какую-то папку с бумагами, точно я не помню, или она была им прислана багажом, или ее привезла моя мать Русакова Ольга Григорьевна<sup>27</sup>.

Вопрос: Кто к вам приезжал из Москвы в 1936 году?

Ответ: Примерно в мае месяце из Москвы к нам в гости приезжал врач Николаенко Ал-др Иванович<sup>28</sup>, который рассказывал о том, что он видел Кибальчича перед отъездом его за границу и купил у него книгу, т. к у Кибальчича не было денег.



*Илл. 7. Наталья Бойко-Русанова.  
1930-е гг.*

<подпись: Русакова>.

<Л.560б.>

Больше о Кибальчиче он ничего не рассказывал. У нас он жил дня 3–4.

Вопрос: С кем, кроме вашей семьи, встречался Николаенко в Ленинграде?

Ответ: В нашей квартире Николаенко встречался с Фроловой Верой Влад. С другими лицами встречался ли он, я не знаю.

Вопрос: Кого из участников троцкистско-зиновьевской контрреволюционной организации вы знаете?

Ответ: Я знаю из троцкистов и зиновьевцев одного Кибальчича В. Л., который за свою контрреволюционную деятельность был выслан в г. Оренбург, а затем за границу.

Все записано с моих слов верно и мною лично прочитано: <подпись: Русакова>.

Допросил: нач. Волховского РОНКВД

Мл. лейтенант Г. Б. <подпись>

<sup>27</sup> Здесь и далее идет речь о безуспешных попытках В. Сержа получить свой архив, оставшийся в СССР. В дальнейшем ему так и не удалось получить свои рукописи.

<sup>28</sup> Николаенко Александр Иванович — врач, знакомый семьи Русаковых со времени жизни в Марселе. В 1919 г. вместе с Русаковыми был выслан из Франции в Советскую Россию. В. Серж познакомился с ним на пароходе, идущем в Советский Союз: «Доктор Николаенко, высокий, седой, с прищуренными глазами, уверял, что “грудной ребенок стоит генерала”. Связанный с профсоюзом русских моряков, он организовал в Марселе забастовку на кораблях с грузами, предназначенными для белых» (Серж 2001: 74). Был близким другом Сержа и П. Паскаля. Именно он является «доктором Н.», вместе с которым Истрати и Серж приезжают в 1929 г. в Ленинград, чтобы вмешаться в дело А. Русакова и спасти его от расправы. При этом его судьба парадоксальным образом пересеклась с судьбой Хармса, так как в июле 1929 года Хармс записывает в записную книжку: «Я знаю, что Эстер изменила мне с д-р Николаенко. Почему она не сознается? Я хочу, чтобы она созналась» (Хармс 2002-2: 309).

&lt;Л.57&gt;

&lt;С.&gt;С.С.Р.

## НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ

Управление НКВД-СССР по Ленинградской области

## УПРАВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

## ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

К делу № 21966

1936 г. октября мес. 20 дня я, о/уп. Псков. ОКРО ОНКВД Вержбицкий<sup>29</sup> допросил в качестве обвиняемой:

1. Фамилия: Русакову-Шафрат
2. Имя и отчество: Эстер Александровну

<на следующих пунктах анкеты — наискосок от руки вписано: «дополнительный»>.

&lt;Л.57об.&gt;

&lt;Прочерк в виде буквы «Z»&gt;

&lt;Л.58&gt;

Показания обвиняемого Русаковой-Шафрат Эстер Александровны 20 октября 1936 г.:

Вопрос: Кто и когда приходил к вам из близких знакомых Кибальчича?

Ответ: Из близких знакомых Кибальчича ко мне в 1936 г. приходили:

- 1). Гальперина София Давыдовна<sup>30</sup>, врач, проживает на ул. С. Перовской, дом 24, кв. 42 (не точно) и
- 2). Наталья Николаевна, фамилию сейчас не помню, врач, проживает на Кировной ул.

Вопрос: На какой почве поддерживалось их знакомство с Кибальчичем?

Ответ: Точно на какой почве они поддерживали знакомство с Кибальчичем, мне неизвестно, но они часто посещали Кибальчича и брали у него книги.

Вопрос: Какой разговор был у вас с Гальпериной и Натальей Николаевной о Кибальчиче?

<sup>29</sup> Вержбицкий Вильгельм Станиславович (1905–?), младший лейтенант, оперуполномоченный Псковского окружного отдела ОНКВД. В июле 1939 г. уволен из НКВД («за невозможностью использования»). Во время Великой отечественной войны воевал в звании капитана и майора, затем был разжалован и направлен в штрафбат. Войну закончил в звании красноармейца, помощника командира взвода штрафной роты 1-ой пехотной дивизии Войска Польского.

<sup>30</sup> Гальперина София Давыдовна, врач-венеролог, проживала в 1936 г. на ул. Софьи Перовской (б. М. Конюшенная ул., д. 9).

Ответ: Они спрашивали, где и как живет Кибальчич Виктор, а я дала им исчерпывающие ответы и показала полученные

<подпись: Русакова>.

<Л.58об.>

от него письма.

Вопрос: Они вас просили и вы им дали адрес Кибальчича?

Ответ: Лично у меня они адрес Кибальчича не спрашивали, и я им не дала.

Вопрос: В разговоре с вами Гальперина и Наталья Николаевна не говорили, что в Ленинграде некоторые люди интересуются Кибальчичем?

Ответ: Не говорили.

Вопрос: Это вы точно помните?

Ответ: Точно.

Вопрос: Предлагаю вспомнить фамилию Натальи Николаевны.

Ответ: Теперь я вспомнила. Ее фамилия Бойко-Русанова.<sup>31</sup>

Вопрос: С какой целью вас посетили последний <раз> Гальперина и Бойко-Русанова?

Ответ: Последний раз в 1936 г. летом они пришли посмотреть книги Кибальчича.

Вопрос: Они вместе пришли или порознь и в один ли и тот же день?

Ответ: Они пришли в разные дни.

<подпись: Русакова>.

<Л.59>

Показания обвиняемого Русаковой-Шафрат Эстер Александровны 20 октября 1936 г.:

Вопрос: Почему Гальперина и Бойко-Русанова проявляли большой интерес к книгам Кибальчича?

Ответ: Я полагаю, что они интересовались книгами Кибальчича, потому что у него была последняя французская литература.

Вопрос: Гальперина и Бойко-Русанова не говорили вам, что они имеют с Кибальчичем переписку?

Ответ: Не говорили.

Вопрос: Еще кто посещал вас из знакомых Кибальчича?

Ответ: Кроме Гальпериной, Бойко-Русановой и [родной] Фроловой — родственницы Кибальчича, никто не посещал. Зачеркнутому на 6 стр. на 10

---

<sup>31</sup> Бойко-Русанова Наталья Николаевна — врач-окулист, во время Первой мировой войны была сестрой милосердия (сохранилась ее фотография 1917 г.). В 1936 г. проживала на Кировной ул., д. 32. Дочь известного революционера, публициста и писателя Н. С. Русанова.

строчке «родной» верить. Показания записаны с моих слов правильно и мною прочтены — <подпись: Русакова>.

Допросил о/уп. Псков. ОКРО мл. лейтенант Г. Б. <подпись>

<Л.60>

Показания обвиняемого Русаковой-Шафрат Эстер Александровны 31 октября 1936 г.:

Вопрос: Следствию известно, что ваша семья и вы, в частности, вели систематическую антисоветскую агитацию. Вы подтверждаете это?

Ответ: Я антисоветскую агитацию не вела.

Вопрос: Вы говорите неправду. Вы вели антисоветскую агитацию?

Ответ: Нет. Показания записаны с моих слов правильно и мною прочитаны.

<подпись: Русакова>.

Допросил о/уп. Псков. ОКРО мл. лейтенант Г. Б. <подпись>

<Л.61>

<С.>С.С.Р.

НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ

Управление НКВД-СССР по Ленинградской области

УПРАВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

К делу № 21966

1936 г. ноября мес. 15 дня я, о/уп. Псков. ОКРО ОНКВД мл. лейт. Вержбицкий допросил в качестве обвиняемой:

1. Фамилия: Русакову-Шафрат
2. Имя и отчество: Эстер Александровну

<на дальнейших позициях анкеты — наискосок от руки: «дополнительный».

<Л.616.>

<Прочерк в виде буквы «Z»>

## &lt;Л.62&gt;

Показания обвиняемого Русаковой-Шафрат Эстер Александровны 15 ноября 1936 г.:

Вопрос: Следствие располагает материалами, изобличающими вас в контрреволюционной деятельности. Подтверждаете это?

Ответ: Нет.

Вопрос: Вы даете ложные показания, т. к. ваша родственница Фролова Вера Владимировна, арестованная за контрреволюционную троцкистскую деятельность, на допросе 9 ноября с/г показала, что <вы> настроены контрреволюционно.

Ответ: Я контрреволюционную деятельность за собой не признаю.

Вопрос: Вы продолжаете давать следствию ложные показания, доказательством чего служит распространение вами фотокарточки вашего родственника, контрреволюционера-троцкиста Кибальчича с контрреволюционной надписью: «один из многих революционеров, высланных ГПУ»?

<подпись: Русакова>.

## &lt;Л.62об.&gt;

Ответ: Признаю, что фотографию моего родственника, контрреволюционера-троцкиста Кибальчич, изданную троцкистами — друзьями Кибальчича во Франции в целях распространения клеветы на СССР и, в частности, ВКП(б), я действительно распространяла.<sup>32</sup>

Показания записаны с моих слов правильно и мною прочитаны.

<далее — рукой Э.А. Русаковой:>

Уточняю последний ответ: мне моя сестра Кибальчич Любовь Ал. говорила, что фотокарточки изданы в целях оказать материальную помощь ее мужу Кибальчичу, высланному за контрреволюционную деятельность.

<подпись: Русакова>.

Допросил: <подпись>

## &lt;Л.64&gt;

Показания обвиняемого (свидетеля) Русаковой Ольги Григорьевны 20 сентября 1936 г.:

Вопрос: посещала вашу квартиру Фролова Вера Владимировна?

Ответ: Да, Фролова Вера Владимировна посещала нашу квартиру.

<sup>32</sup> Абзац выделен красным карандашом вертикальной чертой слева.

Вопрос: Что вам Фролова говорила об устройстве «Павлика» Левикова<sup>33</sup> в Совторгфлот на пароходы дальнего плавания?

Ответ: Я помню, в 1935 году Фролова, придя к нам в квартиру, просила Жозефа Русакова оказать ей содействие в устройстве в Совторгфлот на заграничные рейсы «Павлика» при этом рекомендовала его как очень хорошего человека. Русаков ей в оказании содействия отказал и порекомендовал обратиться непосредственно в порт.

Впоследствии Фролова нам сообщила что «Павлик» уже устроился работать в Совторгфлот и плавает за границу.

Вопрос: Вы по поручению высланного из СССР члена к-р троцкистской организации Кибальчича привозили архивы для Фроловой?

Ответ: Да, в апреле месяце 1936 года по поручению контрреволюционера Кибальчича Виктора Львовича передала Фроловой привезенные мною из Москвы рукописи Кибаль-

<подпись: О. Г. Русакова>.

#### <Л.64об.>

чича и другие документы, сложенные в папку.

Вопрос: Что вам говорила Фролова о присланном ей мандате Кибальчича?

Ответ: Однажды, придя к нам в квартиру, Фролова [принесла] показала какую-то ленточку и сказала, что среди документов, присланных [документов] Кибальчичем, он ей зачем-то прислал этот мандат, она обращалась ко мне вопросительно. Зачем он это прислал?

Вопрос: Где вы взяли изъятые у вас при обыске открытки с изображением семьи Кибальчича и с контрреволюц. надписью?

Ответ: Открытку с контрреволюционной надписью нам прислал Кибальчич из Оренбурга, где он находился в ссылке, зачем эта открытка была прислана, я не знаю, она была отпечатана за границей, и, как она попала к Кибальчичу, я не знаю, но думаю, что ему прислали его друзья из-за границы, я лично знаю, что к нему приезжал какой-то художник, затем французенка Колеб<sup>34</sup> и др., фамилий которых я не знаю.

Вопрос: Где находится в данное время книга писателя Панаит Истрати

<подпись: О. Г. Русакова>.

Исправленному «показала» верить, зачеркнутое не читать. <подпись: О. Г. Русакова>.

#### <Л.65>

Показания [обвиняемого] (свидетеля) Русаковой Ольги Григорьевны 20 сентября 1936 г.:

<sup>33</sup> Неустановленное лицо.

<sup>34</sup> Неустановленное лицо.

<<Дело Русаковых>> с контрреволюц. содержанием?

Ответ: Эта книга контрреволюционного характера «Дело Русаковых»<sup>35</sup> находится в данное время у меня в квартире, ее получил из-за границы Кибальчич.

Вопрос: Читали ли эту книгу в вашей семье?

Ответ: Кроме Кибальчича ее у нас никто не читал, Кибальчич прочитал и рассказывал, что такая книга написана Истрати, которая подробно воспроизводит все наше судебное дело. Кибальчич же рассказывал, что он по поручению Ромен Роллана писал Истрати письмо, чтобы он эту книгу не выпускал, но он его не послушал.

Вопрос: Какие поручения посылались вашей семье от Кибальчича из-за границы?

Ответ: Кибальчич поручал нам связаться с Красным Крестом, в котором остались его рукописи и добиться их посылки за границу, но я мер не принимала, так как, будучи в Москве при отъезде Кибальчича за границу, я говорила с работником Кр. Креста

<подпись: О. Г. Русакова>.

<Л.6506.>

Венавер<sup>36</sup> <Так! — А.К.> о возможности посылки этих рукописей в Бельгию, которые мне ответил, что сейчас этим заниматься некогда, да и все эти документы находятся на контроле, если можно будет, то ему их pošлют.

Кроме этого, он посылал поручение по частям высылать ему в Бельгию библиотеку, находящуюся в нашей квартире. Наконец, он просил высылать ему Красную вечернюю газету <Так! — А.К.>. Ни одного поручения мы не выполнили.

Вопрос: Какие разговоры велись вами. Фроловой и Русаковыми Эстер и Жозефом о Кибальчиче?

Ответ: Я всегда говорила, что Кибальчич наш враг. Фролова же была довольна моими рассуждениями и при моих словах даже возражала.

Вопрос: Что рассказывал Русаков Жозеф о его ходатайстве перед Анри Барбюсом <Так! — А.К.> за Кибальчича?

Ответ: Приехав однажды из заграничного плавания, Жозеф рассказывал, что он встретился на пароходе с французским писателем Анри Барбюсом и был переводчиком между ним и капитаном во

<подпись: О. Г. Русакова>.

<sup>35</sup> Слова «Дело Русаковых» подчеркнуты синим карандашом.

<sup>36</sup> Винавер Михаил Львович (1880–1942), российский политик, правозащитник, помощник Е. П. Пешковой в «Политическом Красном Кресте». Неоднократно арестовывался, последний раз был арестован в 1937 г. и был приговорен к 10 годам лагерей.

## &lt;Л.66&gt;

Показания [обвиняемого] (свидетеля) Русаковой Ольги Григорьевны 20 сентября 1936 г.:

время их беседы. Но он ничего совершенно не говорил о том, что он перед Анри-Барбюсом ходатайствовал за Кибальчича.

Вопрос: Что вам Кибальчич поручил при выезде из СССР, кроме передачи Фроловой пакета с документами?

Ответ: Никаких поручений мне кроме этого Кибальчич не давал.

Вопрос: К вам в мае месяце приезжал врач Николаенко Ал-др Ив-ч, скажите о цели его приезда, с кем он здесь встречался и что говорил о встрече с Кибальчич?

Ответ: Николаенко приехал к нам как старый знакомый еще со времени жизни во Франции. Кого он посещал, я не знаю, но у него был какой-то адрес работника порта по вопросу своего плавания в Арктику, встретил ли он его, я не знаю.

Его очень хотел видеть бывший муж Фроловой — Хаин Фома Самойлович<sup>37</sup>, но как будто встреча их не состоялась.

О встрече с Кибальчичем он только рассказал, что встретились в Москве, он дал ему денег т. к. Кибальчич [был только] не имел совершенно денег.

<подпись: О. Г. Русакова>.

Зачеркнутое не последней строчке не читать. <подпись: О. Г. Русакова>.

## &lt;Л.66об.&gt;

Вопрос: Где в данное время находится Труханов<sup>38</sup>?

Ответ: Этого я не знаю.

Все записано с моих слов правильно и мною лично прочитано. <подпись: О. Г. Русакова>.

Допросил: мл. лейт. Г. Б. <подпись>

## &lt;Л.69&gt;

1936 г. ноября 26 дня мне, Русаковой-Шафрат Эстер Александровне, объявлено, что следствие по моему делу по обвинению в пр. пр. 58 п. 10 УК РСФСР окончено.

<подпись: Русакова>.

Объявил об окончании следствия о/уп Псков. ОКРО НКВД мл. лейтенант Г. Б. <подпись>

<sup>37</sup> Сведений о нем нет.

<sup>38</sup> Возможно, речь идет о Труханове Никифоре Федоровиче (1897–1937), комбриге, арестованном 30 мая 1937 г. и 16 октября расстрелянном по обвинению в «военном заговоре».

&lt;Л.73&gt;

&lt;Машинопись&gt;

«УТВЕРЖДАЮ»  
 ЗАМ. НАЧ. УНКВД ЛО — КОМИССАР  
 ГОСУД. БЕЗОПАСНОСТИ 3 РАНГА  
 /НИКОЛАЕВ/ <подпись>

РЗ-3

ОБВИНИТЕЛЬНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ«27<sup>39</sup>» ноября 1936 года

По след. делу № 21966-36 г.  
 по обвинению ФРОЛОВОЙ В.В.,  
 РУСАКОВА Ж.А. и РУСАКОВОЙ-  
 -ШАФРАТ Э.А. в пр. пр. ст.  
 58 п.10 УК РСФСР.

Следствием установлено, что арестованные по делу ФРОЛОВА Вера Владимировна, РУСАКОВ Жозеф Александрович и РУСАКОВА-ШАФРАТ Эстер Александровна являются родственниками известного контрреволюционера-троцкиста КИБАЛЬЧИЧ Виктора Львовича, руководившего из Союза ССР контрреволюционной троцкистской группой во Франции, издававшей журнал «ЛЯ ВЕРИТЭ<sup>40</sup>».

Для осуществления связи и руководства этой группой КИБАЛЬЧИЧ использовал всевозможные пути и, в частности, своего родственника РУСАКОВА Жозефа, плававшего на судах заграничного флота.

В 1933 г. контрреволюционная троцкистская деятельность КИБАЛЬЧИЧА разоблачается и КИБАЛЬЧИЧ высылается в г. Оренбург сроком на 3 года.

Озлобленные за высылку КИБАЛЬЧИЧА как троцкиста, ФРОЛОВА В., РУСАКОВ Ж. и РУСАКОВА-ШАФРАТ Э. распространяют контрреволюционную клевету на ВКПб и Союз ССР, используя для этого получаемые от КИБАЛЬЧИЧА из ссылки контрреволюционного характера письма /л.д. 10, 11, 22 и 24/.

Эту контрреволюционную клевету они используют для пропаганды среди иностранных писателей, прибывших на съезд писателей, рисуя КИБАЛЬЧИЧА жертвой произвола в СССР и требовали от целого ряда писателей активного вмешательства и защиты КИБАЛЬЧИЧА, провоцируя их на выступления в ЕВРОПЕ.

В результате этой клеветы, в Париже троцкистами — друзьями КИБАЛЬЧИЧА были изданы открытки с изображением КИБАЛЬЧИЧА и надписью: «один из многих революционеров, высланных ГПУ», экземпляры которых были присланы в СССР и использовались РУСАКОВОЙ-ШАФРАТ в целях контрреволюционной пропаганды /л.д. 24, 25 и 62/.

<sup>39</sup> Число вписано карандашом.

<sup>40</sup> *La Vérité* — французская троцкистская газета.

РУСАКОВ ЖОЗЕФ, находясь в заграничных плаваниях, в разговорах с иностранными пассажирами и при заходах в иностранные порты рассказывает о преследованиях в СССР троцкистов и, в частности, о высылке КИБАЛЬЧИЧА /л.д. 25 и 38/.

В целях освобождения из ссылки КИБАЛЬЧИЧА — ФРОЛОВА В., РУСАКОВ Ж. и РУСАКОВА-ШАФРАТ Э. используют знакомство двоюродной сестры ФРОЛОВОЙ — КОЛЬБЕРГ<sup>41</sup> с М. ГОРЬКИМ<sup>42</sup>.

М. ГОРЬКИЙ и находящийся у него в то время Р. РОЛЛАН<sup>43</sup> по просьбе КОЛЬБЕРГ ходатайствуют об освобождении КИБАЛЬЧИЧА и в 1936 г. КИБАЛЬЧИЧ высылается из СССР за границу /л.д. 25/.

<sup>41</sup> Кольберг Вера Николаевна (в замужестве Бартольд; 1872–1954), профессиональный революционер, близкий друг семьи М. Горького в Н. Новгороде. Выполняла многочисленные поручения Горького, связанные с революционной и литературной деятельностью. В 1914 г. вышла замуж за профессионального революционера Б. В. Бартольда (1878–1918). С 1908 по 1917 г. находилась в эмиграции, в Европе (Франция, Италия). Упоминается в многочисленных письмах М. Горького.

<sup>42</sup> М. Горький был знаком с семьей матери В. Кибальчица по Н. Новгороду. В 1919 г. пригласил его принять участие в издании журнала *Новая жизнь*. В 1936 г. обратился к Сталину с просьбой разрешить В. Сержу покинуть СССР. В своих воспоминаниях Серж с горечью писал о судьбе Горького после возвращения в СССР:

Я больше не виделся и с Горьким, вернувшимся в СССР ужасно переменявшимся. Мои близкие родственники, знавшие его с юности, перестали общаться с ним с того дня, когда он отказался выступить в защиту пяти приговоренных к смерти по Шахтинскому делу. Он писал плохие статьи, полные режущих софизмов, оправдывая чудовищные процессы советским гуманизмом! Что происходило в его душе? Нам было известно, что он продолжает брызжать, раздражителен, что обратная сторона его суровости — протест и страдание. Мы говорили друг другу: «Однажды он взорвется!» И он действительно, в конце концов, незадолго до своей смерти разругался со Сталиным. Но все его сотрудники по «Новой жизни» 1917 года исчезали в тюрьмах, а он ничего не говорил. Литература гнила — он молчал. Я случайно увидел его на улице. Один, откинувшись на заднее сиденье «линкольна», он показался мне отделенным от улицы, от московской жизни, сведенным к алгебраическому символу самого себя. Он не постарел, но похудел, высох, с бритой костистой головой, покрытой тубетейкой, с заостренным носом и скулами и запавшими как у черепа орбитами глаз. Аскетичный, бесплотный персонаж, в котором живо лишь стремление существовать и мыслить. «Возможно ли такое, — задавался я вопросом, — чтобы на шестидесятом году жизни человек высох, стал бесплотным, окостеневшим, как глубокий старик?» Эта мысль настолько поразила меня, что годы спустя, в Париже, когда семидесятилетний Ромен Роллан последовал точно по такому же духовному пути, что и постаревший Горький, меня необъяснимым образом утешили человечность и ясность Андре Жида, порадовала цельность Джона Дьюи (Серж 2001: 325).

<sup>43</sup> Ромен Роллан (1866–1944), французский писатель, общественный деятель, «друг Советского Союза». В. Серж называл его “prudentissime” («осторожнейший»). В 1935 г. Роллан фактически публично поддержал репрессии, проходившие в СССР после убийства Кирова, заявив, что «Киров был убит фанатиком, тайно поддержанным такими людьми, как Каменев и Зиновьев». В то же году по приглашению советских властей посетил СССР и 28 июня 1935 г. встретился с И. Сталиным. Во время двухчасовой беседы Роллан затронул вопрос и о В. Кибальчице:

Вы сослали Виктора Сержа на 3 года в Оренбург; и это было гораздо менее серьезное дело, но почему допускали, чтобы оно так раздувалось в течение двух лет в общественном мнении Европы. Это писатель, пишущий на французском языке, которого я лично не знаю; но я являюсь другом некоторых из его друзей.

После отъезда КИБАЛЬЧИЧА за границу ФРОЛОВА В. И РУСАКОВЫ хранят его личные архивы, переброской которых за границу он обеспокоен. Причем часть документов контрреволюционного характера за подписью ЗИНОВЬЕВА во избежание репрессий

<Л.74>

– 2 –

ФРОЛОВОЙ уничтожаются перед арестом /л.д. 8, 13/.

ФРОЛОВА В., РУСАКОВ Ж. и РУСАКОВА-ШАФРАТ Э. до последнего времени культивируют контрреволюционную клевету против вождей ВКПб и Советского правительства. В частности, инцидент в доме делают темой книги «СЕМЬЯ РУСАКОВЫХ», в которой автор Понаит <Так! — А. К.> ИСТРАТИ распространяет к-р клевету на СССР /л.д. 22, 43 и 55/.

На основании изложенного ОБВИНЯЮТСЯ:

1. ФРОЛОВА Вера Владимировна, 1880 г.р., урож. г. Ленинграда, русская, гр-ка СССР, б/п, ранее являлась анархисткой, с низшим образованием, несудимая, вдова. В последнее время работала пом. библиотекаря Оптического ин-та.
2. РУСАКОВ Жозеф Александрович, 1902 г.р., урож. г. Ростов, Н/Д, еврей,

---

Они забрасывают меня вопросами о его ссылке в Оренбург и о том, как с ним обращаются. Я убежден, что вы действовали, имея серьезные мотивы. Но почему бы с самого начала не огласить их перед французской публикой, которая настаивает на его невиновности? Вообще, очень опасно в стране дела Дрейфуса и Каласа допускать, чтобы осужденный стал центром всеобщего движения.

Фактически, Сталин именно в этом разговоре дал согласие на освобождение Сержа:

<Сталин.> Что касается Виктора Сержа, я его не знаю и не имею возможности дать Вам сейчас справку.

*Ромэн Роллан.* Я тоже его лично не знаю, лично я слышал, что его преследуют за троцкизм.

*Сталин.* Да, вспомнил. Это не просто троцкист, а обманщик. Это нечестный человек, он строил подкопы под Советскую власть. Он пытался обмануть Советское правительство, но это у него не вышло. По поводу него троцкисты поднимали вопрос на Конгрессе защиты культуры в Париже. Им отвечали поэт Тихонов и писатель Илья Эренбург. Виктор Серж живет сейчас в Оренбурге на свободе и, кажется, работает там. Никаким мучениям, истязаниям и проч., конечно, не подвергался. Все это чушь. Он нам не нужен и мы его можем отпустить в Европу в любой момент (Сталин 2006: 106–107).

Во время пребывания в Оренбурге Серж вел переписку с Ролланом, пытался передать ему рукописи для публикации, однако письма и рукописи зачастую «пропадали» на почте из-за действий НКВД. «Роллан не питал ко мне особой любви, — вспоминал он впоследствии, — так как в свое время я сурово критиковал его теорию ненасилия, вдохновенную гандизмом; но его волновали репрессии в Советском Союзе, и он писал мне очень дружески» (Серж 2001: 836).

гр-н СССР, из кустарей, б/п, исключен из ВКПб за утерю партбилета, с высшим образованием, не судившийся, женат, на иждивении имеет 6 лет ребенка — последнее время работал пом. кладовщика «СТАНКОИНСТРУМЕНТСБЫТА».

3. РУСАКОВА-ШАФРАТ Эстер Александровна, 1909 г. р., ур. г. Марсель /Франция/, из кустарей, б/парт., еврейка, гр. СССР, с низшим образованием, не судившаяся, разведенная, последнее время работала информатором Ленпромторга.

В ТОМ, что были связаны с активным участником троцкистской группы Франции, высланным из СССР за к-р деятельность КИБАЛЬЧИЧЕМ. Хранили его контрреволюционные троцкистские архивы и распространяли контрреволюционную клевету на СССР и вождей ВКП(б).

ФРОЛОВА признала себя виновной полностью.

РУСАКОВ и РУСАКОВА признали частично, но изобличаются показаниями обвиняемой ФРОЛОВОЙ /л.д. .... /.

Считая следствие законченным и руководствуясь ст. 208 УПК,

#### ПОЛАГАЛ БЫ

След. дело № 21966-36 г. по обвинению ФРОЛОВОЙ Веры Владимировны, РУСАКОВА Жозефа Александровича и РУСАКОВОЙ-ШАФРАТ Эстер Александровны в пр.пр. ст.58 п.10 УК РСФСР направить через Прокурора по наблюдению за органами НКВД ЛО на рассмотрение Особого Совещания НКВД СССР.

ОПЕР УПОЛНОМОЧ. ПСКОВСК.

ОК РО НКВД — мл. лейтенант <подпись> /ВЕРЖБИЦКИЙ/

ПОМ НАЧ СПО и НАЧ I ОТД СПО

Капитан Гос. Безопасности <подпись> /КАРПОВИЧ/

«СОГЛАСЕН» ЗАМ НАЧ СПО УГБ

Капитан Гос. Безопасности <подпись> /КОРКИН/

Составлено 25 ноября 1936 г. в г. Ленинграде

<Л. 81>

Выписка из протокола Особого Совещания при Народном Комиссаре Внутренних Дел СССР

от 25 мая 1937 г.

СЛУШАЛИ	ПОСТАНОВИЛИ
Дело № 21996 о РУСАКОВОЙ-ШАФРАТ Эстер Александровне, 1909 г.р.	РУСАКОВУ-ШАФРАТ Эстер Александровну — за к.-р. деятельность — заключить в исправительный лагерь сроком на ПЯТЬ лет, сч. срок с 9.9.36 г. Дело сдать в архив.

Секретарь Особого Совещания <Подпись> <печать>

## &lt;Л.81а&gt;

В 8 отдел УГБ НКВД по гор. Ленинграду  
Препровождается для исполнения и объявления выписка из постановления  
Особого Совещания при НКВД СССР

25 мая 1937 г.

21966

Русаков Жозеф Александрович, Русакова-Шафрат Эстер Александровна  
и Фролова Вера Владимировна, — которых надлежит направить с первым  
отходящим этапом в гор. Бухта Нагаева в распоряжение НАЧ. УПР. СЕВ-  
ВОСТЛАГА НКВД.

Приложение: выписка.

27.VI.37

Нач. 6 Уч.-арх. Отд. ГУГБ НКВД

Нач. 3 отделения.

## ЛИТЕРАТУРА

- Архангельский Александр. *Русофил. История жизни Жоржа Нива, рассказанная им самим*. Москва: АСТ, 2020.
- Войтоловская Адда. *По следам судьбы моего поколения*. Сыктывкар: Коми кн. изд-во. 1991.
- Каган Гейнц. «Конец Панаита». *Литературная газета* 15 (31 марта 1930): 2.
- Масанов Иван. *Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей*. В 4 т. Т. 4. Москва, 1960.
- Нива Жорж. *Возвращение в Европу*. Пер. с франц. Е. Э. Ляминой. Москва: Высшая школа. 1999.
- «Проявите гуманность и убейте сразу...»: Письмо М. А. Спиридоновой. Публ. В. Виноградова, А. Литвина, В. Сафонова. *Источник* 1 (1998): 64–68.
- «...Сборище друзей, оставленных судьбою». «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. Т. 2. <Москва, 1998>.
- Серж Виктор. *От революции к тоталитаризму: Воспоминания революционера*. Пер. с франц. Ю. В. Гусевой, В. А. Бабинцева. Москва: Праксис; Оренбург: Оренбургская книга. 2001.
- Сталин Иосиф. *Сочинения*. Т. 18. Тверь: Союз, 2006.
- Толоконникова Т. «Об отце». *Симбирск* 5 (2020): 15.
- Харитоновна Наталия. «От революционера к ренегату. Трансформация образа Панаита Истрати в центральной советской печати конца двадцатых — начала тридцатых годов». *Новые российские гуманитарные исследования* 10 (2015), <http://www.nrgumis.ru/articles/1960>.
- Неизданный Хармс. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения к т. 1–3*. Санкт-Петербург.: Академический проект, 2001.
- Хармс Даниил. *Записные книжки. Дневник*. Кн. 2. Санкт-Петербург.: Академический проект. 2002.
- Bacot Jean-François. “Panait Istrati ou la conscience ecorchée d’un vaincu”. *Moebius: écritures/littérature* 35 (1988): 95–114.
- Istrati Panaït. “L’affaire Roussakov ou l’URSS d’aujourd’hui”, *Nouvelle Revue Française*, Т. XXXIII (Octobre 1929): 437–476.
- Istrati Panaït. *Vers l’autre flamme*. Т. 1–3. Paris. Rieder. 1929.
- “Pages from the Diary of Victor Serge”. *The New Internationalist* XV/7 (September 1949): 214–219.
- Pascal Pierre. *En Communisme. Mon journal de Russie. 1918–1921*. Т. II. Lausanne: L’Age d’homme, 1977.

- Pascal Pierre. *Journal de Russie, 1928–1929*, éd. et annot. par Jacques Catteau. Lausanne: Noir sur Blanc, 2014.
- Weissman Susan. *Victor Serge: A Political Biograpy*. London; New York: Verso, 2014.

## REFERENCES

- Arhangel'skij Aleksandr. *Rusofil. Istorija zhizni Zhorzha Niva, rasskazannaya im samim*. Moskva: AST, 2020.
- Bacot Jean-François. "Panait Istrati ou la conscience ecorchée d'un vaincu". *Moebius: écritures/littérature* 35 (1988): 95–114.
- Haritonova Nataliya. "Ot revolyucionera k renegatu. Transformaciya obraza Panaita Istrati v central'noj sovetskoj pečati konca dvadcatyh — nachala tridcatyh godov". *Novye rossijskie gumanitarnye issledovaniya* 10 (2015), <http://www.nrgumis.ru/articles/1960>.
- Harms Daniil. *Zapisnye knizhki. Dnevnik*. Kn. 2. Sankt-Peterburg.: Akademicheskij proekt. 2002.
- Istrati Panaït. "L'affaire Roussakov ou l'URSS d'aujourd'hui", *Nouvelle Revue Française*, T. XXXIII (Octobre 1929): 437–476.
- Istrati Panaït. *Vers l'autre flamme*. T. 1–3. Paris. Rieder. 1929.
- Kagan Gejnc. "Konec Panaita". *Literaturnaya gazeta* 15 (31 marta 1930): 2.
- Masanov Ivan. *Slovar' psevdonimov russkih pisatelej, uchenyh i obshchestvennyh deyatelej*. V 4 t. T. 4. Moskva, 1960.
- Neizdannyj Harms. Traktaty i stat'i. Pis'ma. Dopolneniya kt. 1–3*. Sankt-Peterburg.: Akademicheskij proekt, 2001.
- Niva Zhorzh. *Vozvrashchenie v Evropu*. Per. s franc. E. E. Lyaminov. Moskva: Vysshaya shkola. 1999.
- "Pages from the Diary of Victor Serge". *The New International*, vol. XV, № 7 (September 1949): 214–219.
- Pascal Pierre. *En Communisme. Mon journal de Russie. 1918–1921*. T. II. Lausanne: L'Age d'homme, 1977.
- Pascal Pierre. *Journal de Russie, 1928–1929*, éd. et annot. par Jacques Catteau. Lausanne: Noir sur Blanc, 2014.
- "Proyavite gumannost' i ubejte srazu...": Pis'mo M. A. Spiridonovoj. Publ. V. Vinogradova, A. Litvina, V. Safonova. *Istochnik* 1 (1998): 64–68.
- "...Sborishche družej, ostavlennyh sud'boju". "Chinari" v tekstah, dokumentah i issledovaniyah. V 2 t. T. 2. <Moskva, 1998>.
- Serzh Viktor. *Ot revolyucii k totalitarizmu: Vospominaniya revolyucionera*. Per. s franc. Yu. V. Gusevoj, V. A. Babinceva. Moskva: Praksis; Orenburg: Orenburgskaya kniga. 2001.
- Stalin Iosif. *Sochineniya*. T. 18. Tver': Soyuz, 2006.
- Tolokonikova T. "Ob otce". *Simbirsk* 5 (2020): 15.
- Vojtolovskaya Adda. *Po sledam sud'by moego pokoleniya*. Syktyvkar: Komi kn. Izdatel'stvo. 1991.
- Weissman Susan. *Victor Serge: A Political Biograpy*. London; New York: Verso, 2014.

Александар Кобрински

## СЛУЧАЈ ЕСТЕР

## Резиме

Први пут се објављују материјали из случаја прве жене Данила Хармса, Естер Русакове, (по трећем мужу Русакове-Шафрат) из 1936–1937, због чега је осуђена на пет година логора, где је и настрадала. Материјали случаја показују суштину оптужбе у вези са активностима супруга њене сестре, Виктора Кибалчица (Сержа) и разјашњавају детаље њене биографије.

*Кључне речи:* Естер Русакова, Виктор Серж, Данил Хармс, Борис Шафрат, Жозеф Русаков.



Илья Веницкий  
Принстонский университет (Принстон)  
vinitsky@princeton.edu

Андрей Устинов  
Center for Open Studies (Сан Франциско)  
abooks@gmail.com

Илья Vinitsky  
Princeton University (Princeton, NJ)  
vinitsky@princeton.edu

Andrei Ustinov  
Center for Open Studies (San Francisco, CA)  
abooks@gmail.com

«РАЗГОВОР НЕБЫВШИХ»:  
НЕЖИТЬ, ДАЛЬ И ДОСТОЕВСКИЙ  
В «СУЕВЕРОЛОГИИ» ХАРМСА

“CONVERSATION OF THE NON-LIVING”: THE UNDEAD,  
DAL’ AND DOSTOEVSKY IN KHARMS’  
“SUPERSTITIONOLOGY”

В настоящей работе рассматриваются случаи «суеверологии» Даниила Хармса — как в его дневниковых записях, так и в его прозе 1930-х годов. В преломлении поверий и примет эти случаи «суеверологии» становятся для Хармса творческим материалом, в частности в сочиненном им 18 февраля 1936 г. произведении «Подслушанный мною спор золотых сердец о бешемели».

*Ключевые слова:* Даниил Хармс, Владимир Даль, Фёдор Достоевский, приметы, поговорки.

The essay examines cases of Daniil Kharms’ “superstitions,” both in his diary entries and in his prose of the mid-1930s. In the refraction of his beliefs and signs, these cases become for Kharms creative material, in particular in the work he composed on 18 February 1936, “The Argument of Golden Hearts About Bechamel that I Overheard.”

*Keywords:* Daniil Kharms, Vladimir Dal’, Fyodor Dostoevsky, signs, sayings.

For Robin Aizlewood

Елки шмыгают в лесу  
стонет за морем кашей  
а над городом несут  
Управление вещей.

*Даниил Хармс, «Авиация превращений»*

Смотрите в даль перед собой.

*Даниил Хармс, «Елизавета Бам»*

### 1.

В свое время в составе работы «Дневниковые записи Даниила Хармса» был опубликован один из многочисленных листков с выписками, сделанными поэтом в долготу дней. Эти записи не датированы и следуют за семейной «Конституцией» четы Ювачевых:

#### Конституция ОБЯЗАННОСТИ

##### МУЖА

- 1). Писать.
- 2). Сочинять.
- 3). Читать.
- 4). Изучать.
- [5]. Петь.]
- [6]. Играть в шахматы.]
- [7] 5). Добывать деньги.
- [8] 6). Заводить часы.
- [9] 7). Доставать книги.
- 8). Вино.
- 9) Табак.

##### ЖЕНЫ

- 1). Следить за чистотой.
- 2). Заботиться о еде. [и чае].
- 3). Убирать и расстилать постель.
- 4). Заботиться о карточках.
- 5). [Читать] Ставить чайник.
- 6). [Изучать.]
- 7).

(Дневниковые записи, 1991: 485), —

и констатацией отмены этой «конституции», датированной 16 октября 1934 г.: «Мне надоело быть женатым. О как я хочу быть вновь холостым, но чтобы всё обошлось красиво, мирно и без скандала»<sup>1</sup>. Датировка же последующих записей условная, поскольку публикаторы поддались соблазну как-то обозначить в этом наборе записей день рождения Оскара Уайльда.

<sup>1</sup> В подготовленном Ж.-Ф. Жаккаром и В. Сажиным издании записных книжек и дневников Хармса, эти записи разнесены; см.: (Хармс 2002: 112; 201). Единственное различие в воспроизведении текстов заключается в датировке «Мне надоело быть женатым...» 10-м октября 1934 года (Хармс 2002: 114).

Напротив, без всяких условностей на этом листке записаны четыре сентенции, относящиеся к теме предсказаний и примет, которые завершает не относящееся к ним комически-ужасное наблюдение:

Нет пророка без порока.

---

Всякая нежить бессловесна.

---

Ключи на столе — к ссоре.

---

Девка с полными ведрами, жид, волк, медведь — добрая встреча.

---

Наблюдаю в парикмахерской страшных баб. Рожи, нелепые, кривляются, хихикают. Ужасные бабы!

Мария Константиновна — мастерица, и маникюрша Вера Константиновна.

(Дневниковые записи, 1991: 485–486)<sup>2</sup>.

Последнее наблюдение, видимо, дает заряд целой серии афоризмов, которые как-то оправдывают уайльдовский контекст, тайно проводимый публикаторами: «Интересно называть стихи количеством строк», «Наверно, первая птица летала не выше четырех метров», «Лизок мой лизок» (Дневниковые записи 1991: 486). Однако нас, в первую очередь, интригуют те самые четыре записи: первая пара — поговорки; вторая пара — приметы<sup>3</sup>. В интернете первая из этих сентенций регулярно приписывается Хармсу, иногда связываясь с темой Даниила-пророка (добавим, что ее рифма отсылает к известному лермонтовскому стихотворению на тему пророка в отечестве). Именно так — как авторская — была воспринята и примета о девке с ведрами, в которой интерпретатор непонятным образом обнаружил антисемитский душок, никаким образом не свойственный Хармсу (Ковалев 2003: 84).

На самом деле приведенные выше четыре «памятные записи» являются не плодами холодных наблюдений и сердца горестных замет писателя, а дословными выписками из знаменитого собрания «пословиц, поговорок, речений, прибауток, загадок, поверий и пр.» Владимира Даля. Их мы находим соответственно на страницах 1040, 1042, 1045 и 1049 первого издания *Пословиц* (то есть Хармс выписывал их по ходу чтения). Полностью сентенция о нечистой силе звучит у Даля так: «Всякая нежить безсловесна (домовой, леший, водяной и пр.)» (Даль 1862: 1042). Те же высказывания русского народа можно найти и в *Толковом словаре живого великорусского языка*.

---

<sup>2</sup> Ср. также режим заклинания дождя в записной книжке № 8: «Для того, чтобы сделать грозу, надо в поле, в том месте, где растет трава паслен, сделать ямку в земле, присев над ней, смочить ее и сказать: “Во имя Дьявола, дождись!” и тотчас найдет туча и будет дождь» (Хармс 2002: 88).

<sup>3</sup> Ср. в записной книжке № 6 Хармса: «15 июня <1926 г.> у Марковых разбилось большое зеркало. Тпфу. Тпфу...! Дай Бог помощи. Так эта примета разрешается» (Хармс 2002: 71).

Следует заметить, что сборник пословиц и поверий Даля уже попадал в поле зрения комментаторов Хармса: так, упоминание басни о татарине, видевшем во сне кисель, в отрывке «Утро» (25 октября 1931 г.), было справедливо связано с поговоркой «Видал татарин во сне кисель, да ложки не было; лег спать с ложкой — не видал киселя» (Хармс 2000: 352). Последнюю мы находим на странице 30-й первого тома указанного выше издания 1904 года. Очевидно, что *Пословицы русского народа* были одной из настольных книг Хармса, из которой он черпал прежде всего народные поверия, составившие вместе с другими заинтересовавшими его приметами и предсказаниями *суеверологический* кругозор писателя<sup>4</sup>. Эти поверия и приметы, в свою очередь, становились для него творческим материалом.

Выписки из Даля встречаются у Хармса довольно рано — в записной книжке № 8 (л. 52об.), центральной для деятельной активности ОБЭРИУ, записаны вариации из его «Русских заветных пословиц и поговорок»<sup>5</sup>:

Либо рыбку съестъ  
 Либо на хуй сестъ  
 Либо на хуй сестъ  
 Либо рыбку съестъ  
 Пили бы, да ели бы, да спали бы,  
 да срали бы, да и больше бы не делали бы ни ху-я  
 (Хармс 2002-1: 143), —

отмеченные В. Сажиным (Хармс 2002-2: 256)<sup>6</sup>. Но еще раньше Хармс делает отсылку к Далю в «срыве» (этот подзаголовок выделен в рукописи зелеными чернилами) «Полька затылки», написанном 1 января 1926 г., где заключительная строфа:

шея заболела на корону ўбыла  
 в жаркую печку затылок утек  
 не осуди шерстяная публика  
 громкую *кичку*<sup>7</sup>  
 Хармса — дитё, —

снабжена необходимым авторским примечанием «именно кичка а не кличка» (Jaccard, Устинов 1991: 199). Это словечко позаимствовано непосредственно в словаре Даля<sup>8</sup> и одновременно отсылает к «Сказке о рыбаке

<sup>4</sup> См. установочную главу «Опять об пятницу» в: (Виницкий 2022, 356–377).

<sup>5</sup> Ср. в связи с этим внимание Хармса к *Заветным сказкам* А. Афанасьева (Дневниковые записи 1991: 430; 516).

<sup>6</sup> Там же сделана справедливая отсылка к письму А. Пушкина к гр. П. Вяземскому: «Чтоб напечатать Онегина, я в состоянии — — — то есть или рыбку съестъ, или <на хуй> сестъ. Дамы принимают эту пословицу в обратном смысле» (начало апреля 1824 г.).

<sup>7</sup> Здесь и далее курсив в произведениях Хармса принадлежит авторам статьи.

<sup>8</sup> По определению Даля:

КИКА, кичка ж. кичечка умалит. киченка унизительное бабий головной убор, с рогами, род повойника (сорока без рогов, кокошник с высоким передом). | Кичка, нахлестка, огниво, переклада, укрепляющая палубу расшивы с носу; перед

и рыбке»: «Что ж он видит? Высокий терем./На крыльце стоит его старуха/В дорогой собольей душегрейке,/Парчовая на маковке кичка,/Жемчуги огрузили шею...».

## 2.

В связи с извлеченной из Даля «нежитью» обратим внимание на прозаическую шутку Хармса, придуманную в середине 1930-х гг. и посвященную неким мифическим существам — Синдерюшкину, Шарикю и Мише-официанту, поселившимся у них с Мариной Малич в комнате:

Однажды Марина сказала мне, что к ней в кровать приходил Шарик. Кто такой этот Шарик или что это такое, мне это выяснить не удалось. <...>

Я выяснил, что Шарик, Синдерюшкин и Миша живут, обыкновенно, у нас в печке. Мне это мало понятно, — как они там устроились.

Я расспрашивал Марину о Шарике, Синдерюшкине и Мише. Марина увиливала от прямых ответов. Когда я высказывал свои опасения, что компания эта, может быть, не совсем добропорядочная, Марина уверила меня, что это, во всяком случае, «Золотые сердца». Больше я ничего не мог добиться от Марины.

Со временем я узнал, что «Золотые сердца» получили не одинаковое образование. Вернее, Шарик получил среднее образование, а Синдерюшкин и Миша не получили никакого. У Шарика есть даже свои ученые труды. И поэтому он несколько свысока относится к остальным «Золотым сердцам». <...>

Однажды я узнал, что у «Золотых сердец» была вечеринка. Они сложились и купили маринованного угря. А Миша даже принес баночку с водкой. Вообще, Миша — любитель выпить.

У Шарика сапоги сделаны из пробочки.

Как-то вечером Марина сказала мне, что Синдерюшкин обругал меня хулиганом за то, что я наступил ему на ногу. Я тоже обозлился и просил Марину передать Синдерюшкину, чтобы он не болтался под ногами. (Хармс 1991: 456–457).

По мнению исследователя, этот рассказ «изобилует парадоксами, смешением пространственных координат и пропорций» (Кобринский 2008: 319). Между тем у такого смешения пропорций есть вполне реалистическая (*суеверологическая*) подоплека. Перед нами своего рода семейная быличка

или нос судна. Сарынь на кичку! бурлаки на нос, прочь; обычный приказ бывших волжских разбойников. | Дымовая труба на солеварне (Даль 1863: т. 1, 722).

Предоставим интерпретировать этот свод понятий в приложении к Хармсу более удачливым и расторопным толкователям.

в духе булгаковского «магического реализма», которую можно связать, с одной стороны, с приведенной выше записью о бессловесной нежити (писателю так и не удастся переговорить ни с кем из «Золотых сердец», что и хорошо, ибо, по Далю, «увидать домового — к беде, к смерти»), а с другой, с главой о живущих за печкой домовых, включенной в книгу Даля *О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа*.

Домовой изображается здесь как практически бессловесный домашний дух-проказник, которого нужно ублажать, подкармливать и который имеет доброе сердце: он «вообще добродетельнее прочих отложился от сатаны или как народ выражается от чорта отстал, а к людям не пристал» (Даль 1994: 15). Заметим, что сентенция о бессловесных в книге пословиц Даля, обратившая внимание Хармса, соседствует с приметам, связанными с нечистой силой: «У нежити своего обличия нет, она ходит в чинах»; «Есть домовые одиночки, есть сдружливые» и т.д. (Даль 1862: 1042). Другим возможным источником фантазии Хармса следует считать спиритический городской фольклор — бытовавшие в течение полувека многочисленные истории о шаловливых духах (или — в зависимости от верований участников сеансов — чертенятах) с удивительными именами и фамилиями (Спиридон, Третьяковский, Харитон, Катя злая, свинья с поросятами, Шклява, Жаба, Петух, Козел, Сова, Монах Иоанн Дамаскин и пр.) (Виницкий 2009: 158).

Не менее удивительные имена даны и «золотым сердцам», и, как было сказано выше, в преломлении поверий и примет, они становятся для Хармса творческим материалом. 18 февраля 1936 г. он сочиняет «Подслушанный мною спор золотых сердец о бешемели», где ни один из протагонистов не назван по имени, но указано точное название одного из основных соусов французской кухни — предположительно лишь затем, чтобы зарифмовать в стихотворении «шумели»/«зашумели»/«бешемели»:

Мчался поезд будто с гор  
В окна воздуха шумели.  
Вдруг я слышу разговор  
Бурный спор о бешемели.

Ночь. Не видно мне лица  
Только слышно мне по звуку  
Золотые всё сердца!  
Я готов подать им руку.

я поднялся, я иду.  
Я качаюсь по вагону.  
Если я не упаду  
Я найду их, но не трону.

Вдруг исчезла темнота  
В окнах станция мелькнула  
В грудь проникла теснота  
В сердце прыгнула акула.

Заскрипели тормоза  
 Прекратив колёс погони.  
 Я гляжу во все глаза  
 Я один в пустом вагоне.

Мне не слышно больше слов  
 О какой-то бешемели.  
 Вдруг опять как средь лесов  
 Ветры в окна зашумели

И вагоны заскрипев  
 Понеслись. Потух огонь.  
 Мчится поезд, будто лев  
 Убегает от погонь.

(Хармс 1991: 458).

Это «упражнение в классических размерах» (или просто УКР — важный творческий термин Хармса) соответствует поэтическим фигурам наработанных поэтом прежних «вещей», как, например, «случай на железной дороге» (1926): «и влетая на вагоны/перемыла не того...»; «Разбойники» (1926): «Но лишь *потух костер*/Проснулись мертвецы.../Бог длани распростер/свирепые дворцы/*потухли на горах...*»; «Авиация превращений» (1927): «мама *сердце* звучный лед...»; «Выходит Мария отвесив поклон...» (1927): «Над нами встают *золотые дымы*/за нашей спиной пробегают коты...»; «Комедия города Петербурга» (1927): «Щепкин (поет) — Я бегу верчу ногою/в небо прыгаю *как лев...*» и «Мария: Нет. Я с *воздухами* на знакома...» и «Жизнь человека на ветру» (1928): «Я зол *как лев* —/Сказал дитина пылкий...», «Гюльпанов среди хореев» (1929): «И лишь птички/*ветров* дети...» и «*ветры* хлопают листьями/травы стелятся у ног...»; «Диалог двух сапожников» (1929): «там стоит как в отраженьи/шкап стеклянный/точно сон/прислонился без движенья/к *золотому стулу* он...»; «Я сидел на одной ноге...» (1929): «Направо от меня *шумел* тоскливый слон,/тоскливый слон./Зачем *шумишь?* Зачем *шумишь?* —/его спросил я протрезвась...»; «Утро (Пробуждение элементов)»: «это, сонный разомлев, /Тянет голову сам *лев...*»; «<Раговоры за самоваром>» (1930): «Когда на улице светая /летают *воздухи* одни...» и «Видел я в долинах Рога /мчался грозный Ахерон...»; «Дорогой мой, купите мне бубенчик...» (1930–33): «Ну тогда бегите на *станцию* и купите мне четырёх коней. / На которую *станцию* мне бежать?...»; Хню (1931): «Сёл свет рек звон *лесов шурушание* / ежеминутно удалялись. / Хню пела...»; Наблюдение (1933): «Два человека в злобном *споре* / забыли всё вокруг, но вскоре / им стал противен *этот спор*, и вот они не спорят больше с этих пор...»; Архитектор (1933): «Я слышу разговор двух плотников. <...> / Я слышу на Неве трещит моторка. / Я слышу ветром хлопает о стену крыша...»; «Начало спора / произошло вблизи Исаакиевского Собора...» (1933); «[Мчится немец меж домами / мчится в бархатных штанах/мчится быстро в гости к маме / в город славный Штаккельнах...]»

(1933); «почему любовный фибр...» (1933): «с диким рёвом *будто лев* / я несусь туда где в море / плещат груди чудных дев»; «Стоит среди волн морских пустынный остров...» (1934): «Спокойно море. Кое-где *мелькнёт акула* / Ударит по волне хвостом...»; «Господи пробуди в душе моей пламень Твой...» (1935): «Отпусти Господи *тормоза* вдохновения Моего / Успокой меня Господи / И напои сердце моё источником дивных Слов Твоих»; «Второе послание к Марине» (1935): «Останови Владыко *ветры* / И прекрати!...»; и т. д.<sup>9</sup>

И, наконец, в отношении всей этой нежити восклицание персонажа «Проходящие облака»: «А потому и разговор *небывших* /мы будем называть *небывшим*...», и другого персонажа — «Голоса» в «Дон Жуане» (1932):

Эй *тварь*  
*живая и неживая,*  
такая и нетакая,  
от племяни и не от племяни,  
во времяни и не во времяни  
расступись  
перед ним, перед самим,  
господином  
и таким и не таким!

(Хармс 1978: 160–162).

### 3.

Фантазия Хармса о «золотых сердцах» вписывается в контекст принципиально важных для него рассуждений о вере и неверии. «Человек, — записывает он 22 ноября 1937 г., — не “верит” или “не верит”, а “хочет верить” или “хочет не верить”. Есть люди, которые не *верят* и не *не верят*, потому что они не хотят верить и не хотят *не верить*. Так, я *не верю* в себя, потому что у меня нет хотения *верить* или *не верить*». За этой записью следуют другие на смежные темы: «Сомнение — это уже частица веры»; «Есть ли чудо? Вот вопрос, на который я хотел бы услышать ответ» (Дневниковые записи 1991: 502).

В своих комментариях к дневниковым записям Хармса один из авторов отмечал смысловую переключку приведенного рассуждения с фразой Кириллова из *Бесов* Федора Достоевского: «— Нет, я сам угадал: Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, но не верует, что он не верует» (Дневниковые записи 1991: 582)<sup>10</sup>. Здесь же был проци-

<sup>9</sup> Все цитаты приводятся по изд.: Даниил Хармс. *Собрание произведений*. В 4 кн. Под ред. М. Мейлаха и Вл. Эрля. Bremen: K-Press, 1978–1988; за исключением стихотворений «почему любовный фибр...» и последующих, которые приводятся по: Даниил Хармс. *Полное собрание сочинений*. Т. 1: Стихотворения и переводы. Под ред. В. Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997.

<sup>10</sup> Свидетельства интереса Хармса к Достоевскому отражают уже его ранние записные книжки, например: «На 12 мая 1926 г. С 7 ч. веч. — 10 <часов вечера> читать Досто-

тирован соответствующий фрагмент из воспоминаний Л. Пантелеева о Хармсе:

В какого Бога вы верите? — спросил он меня однажды. — В такого, как на голубом небе под куполом — с бородой, старенького?

— Нет, не в такого.

— А я — в такого. Именно в такого. Седого, доброго, бородатого (старичка).

<...> Кажется, я не записал самое главное, что меня притягивало к Даниилу Ивановичу. Его православная религиозность. <...> Мы с ним обменялись молитвенниками. Молитвословами. Видел его молящимся на коленях, на паперти Вознесенской церкви. Читал его стихи «Молитва на сон грядущий» (Дневниковые записи 1991: 582).

Еще ближе этот силлогизм Хармса оказывается к сформулированному Достоевским в апрельской книжке *Дневника писателя* за 1876 г. психологическому закону веры и неверия («Опять только одно словцо о спиритизме»):

...я думаю, что кто захочет уверовать в спиритизм, того ничем не остановишь, ни лекциями, ни даже целыми комиссиями, а неверующего, если только он вполне *не желает* поверить, — ничем не соблазнишь. Вот именно это-то убеждение я и выжил на февральском сеансе у А. Н. Аксакова, по крайней мере, тогда в виде первого сильного впечатления. До тех пор я *просто* отрицал спиритизм, то есть, в сущности, был возмущен лишь мистическим смыслом его учения (явлений же спиритских, с которыми я и до сеанса с медиумом был несколько знаком, я не в состоянии был *вовне* отрицать никогда, даже и теперь, и особенно теперь — после того как прочел отчет учрежденной над спиритизмом ученой комиссии). Но после того замечательного сеанса я вдруг догадался или, лучше, вдруг узнал, что я мало того что не верю в спиритизм, но, кроме того, и вполне *не желаю* верить, — так что никакие доказательства меня уже не поколеблют более *никогда*.

Вот что я вынес из того сеанса и потом уяснил себе. И, признаюсь, впечатление это было почти отрадное, потому что я несколько боялся, идя на сеанс. Прибавлю еще, что тут не одно только личное: мне кажется, в этом наблюдении моем есть и нечто общее. Тут мерещится мне какой-то особенный закон человеческой природы, общий всем и касающийся именно веры и неверия вообще. Мне как-то выяснилось тогда, именно чрез опыт, именно чрез этот сеанс, — какую силу неверие может найти и развить в самом себе, в данный момент, совершенно помимо вашей воли, хотя и согласно с вашим тайным желанием... Равно, вероятно, и вера. Вот об этом-то я и хотел бы сказать. (Достоевский 1981, т. 22: 127).

В наиболее отточенной форме Достоевский формулирует свое кредо в главе о *реалисте* Алеше Карамазове:

Если реалист раз поверит, то он именно по реализму своему должен непременно допустить и чудо. Апостол Фома объявил, что не поверит, прежде

---

евского Село Степанчиково»; или: «Достоевского “Дядюшкин Сон”. Инсценировка — под комедию» (Хармс 2002: 69, 94).

чем не увидит, а когда увидел, сказал: «Господь мой и бог мой!» Чудо ли заставило его уверовать? Вероятнее всего, что нет, а уверовал он лишь единственно потому, что желал уверовать и, может быть, уже веровал вполне, в тайнике существа своего, даже еще тогда, когда произносил: «Не поверю, пока не увижу». (Достоевский 1972, т. 14: 25).

В этом смысле *вожатый* Объединения Реального Искусства Даниил Хармс был самым что ни на есть чистым реалистом, ревновавшим жену к домашним запечным духам (не инкубы ли?), верившим в действительность суеверных рассказов моряков (Виницкий 2022: 356–361), а также одного аббата, испражнившегося под влиянием страшного взгляда жабы<sup>11</sup>, занимавшимся гематрическими исчислениями, открывающими тайные законы времени, навечно скрытые от окружавших его кривляющихся в парикмахерской «страшных баб» с нелепыми и пошлыми рожами.

Здесь уместно вспомнить знаменитый богословский диалог хармсовского героя с Сакердоном Михайловичем в мистической повести «Старуха» (1939), в котором мы видим не только отголосок кирилловской «формулы Ставрогина» (Дневниковые записи 1991: 582)<sup>12</sup>, но и вариацию на темы мистического реализма Алеши Карамазова и апрельской статьи Достоевского о законе неверия:

— Видите ли, — сказал я, — по-моему, нет верующих или неверующих людей. Есть только желающие верить и желающие не верить.

— Значит, те, что желают не верить, уже во что-то верят? — сказал Сакердон Михайлович. — А те, что желают верить, уже заранее не верят ни во что?

— Может быть, и так, — сказал я. — Не знаю.

— А верят или не верят во что? В Бога? — спросил Сакердон Михайлович.

— Нет, — сказал я, — в бессмертие.

— Тогда почему же вы спросили меня, верую ли я в Бога?

— Да просто потому, что спросить: «Верите ли вы в бессмертие?» — звучит как-то глупо, — сказал я Сакердону Михайловичу и встал.

— Вы что, уходите? — спросил меня Сакердон Михайлович.

— Да, — сказал я, — мне пора

(Хармс 1991: 415)<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> См.: (Кобринский 2022: 377–380).

<sup>12</sup> См. также совершенно новаторское на тот момент наблюдение Робина Айзлвуда о полиморфии подтекстов из Достоевского в *Старухе*: “The principal sources are *Prestuplenie i nakazanie* and *Brat'ia Karamazovy* <...>, although the range of Dostoevskian reference can undoubtedly be drawn wider to include, for example, *Zapiski iz podpol'ia* <...>, with whose neurotic hero Kharms' narrator has much in common. The treatment of these themes may seem to have elements of parody, but ultimately Kharms does not downgrade their seriousness; rather they move from the plane of ideas onto the everyday existential level” (Kharms 1995: xvi).

<sup>13</sup> Ср. также замечание в работе Ж.-Ф. Жаккара о других подтекстах Достоевского в повести *Старуха*: «Отметим употребление в этом диалоге глагола “веровать” <...>, того же самого, что использован в “Преступлении и наказании” и в других произведениях Достоевского в диалогах о Боге. <...> Опуская многочисленные примеры, необходимо, тем не менее, отметить мимоходом, что “желание верить” смыкается с “буду верить” Шатова, а “желать не верить” — с бунтом Ивана Карамазова» (Жаккар 2005: 60).

В финале *Старухи* герой Хармса прячется в кустах можжевельника в пристанционном леске (не аллюзия ли на пророка Илию, спасавшегося от язычницы Иезавель в пустыне под можжевельником: «Бегите! Спасайте свои жизни! Будьте, как одинокий можжевельник в пустыне» [Иер. 48:6], — и, наблюдая зеленую гусеницу, «негромко говорит» слова молитвы: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь» (Хармс 1991: 430).

В дневниковых записях конца 1937 года молитвы сопровождают признания в отчаянии. «23 октября 1937 года. 6 ч. 40 м. вечера. Боже, теперь у меня одна единственная просьба к тебе: уничтожь меня, разбей меня окончательно, ввергни в ад, не останавливай меня на полпути, но лиши меня надежды и быстро уничтожь меня во веки веков. Даниил» (Дневниковые записи 1991: 501). «16 ноября 1937 года. Я больше не хочу жить. Мне больше ничего не надо. Надежд нет у меня никаких. Ничего не надо просить у Бога, что пошлет Он мне, то пусть и будет: смерть, так смерть, жизнь, так жизнь, — всё, что пошлет мне Бог. В руке Твои, Господи, Иисусе Христе, предаю дух мой. Ты мя сохрани, Ты мя помилуй и живот вечный даруй мне. Аминь» (Дневниковые записи 1991: 501–502). Накануне записи о (не)хотении верить между 17 и 22 ноября Хармс пишет: «Я ничего не могу делать. Я не хочу жить» (Дневниковые записи 1991: 502). «22 ноября 1937 года. На что ропщу я? Мне дано всё, чтобы жить возвышенной жизнью. А я гибну в лени, разврате и мечтании» (Дневниковые записи 1991: 502).

Видимо, в теологическом контексте темы веры (*credo quia absurdum*) следует рассматривать и известное признание Хармса, относящееся к 31 октября 1937 года:

Меня интересует только «чушь»; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении.

Геройство, пафос, удаля, мораль, гигиеничность, нравственность, умиление и азарт — ненавистные для меня слова и чувства.

Но я вполне понимаю и уважаю: восторг и восхищение, вдохновение и отчаяние, страсть и сдержанность, распутство и целомудрие, печаль и горе, радость и смех. (Дневниковые записи 1991: 501).

Между тем в конечном итоге позиция «позднего Хармса» («у меня нет хотения верить или не верить») принципиально отличается как от мистического энтузиазма Алеши, так и от неожиданного озарения героя *Старухи*. Если искать литературные аналогии-генеалогии, в этом признании звучит тихое отчаяние чеховского узника палаты в доме для умалишенных: «Андрей Ефимыч понял, что ему пришел конец, и вспомнил, что Иван Дмитрич, Михаил Аверьяныч и миллионы людей верят в бессмертие. А вдруг оно есть? Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение. Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него; потом баба протянула к нему

руку с заказным письмом... Сказал что-то Михаил Аверьяныч. Потом все исчезло, и Андрей Ефимыч забылся навеки» (Чехов 1947: 160).

В нежилом доме, как говорится в разделе «Приметы и суеверия» в собрании Даля, только и есть, что одна нежить.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Виницкий Илья. «Дух литературы. Рассуждение о художественном спиритуализме Н. С. Лескова». *Тыняновский сборник*. Вып. 13: XII–XIII–XIV Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. Ред. Е. А. Тоддес. Москва: Водолей, 2009.
- Виницкий Илья. *О чем молчит соловей. Филологические новеллы о русской культуре от Петра Великого до кобылы Буденного*. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2022.
- Даль Владимир. *Пословицы русского народа*. Москва: Университетская типография, 1862.
- Даль Владимир. *Толковый словарь живаго великорускаго языка*. Т. 1. Москва: Типография А. Семена, 1863.
- Даль Владимир. *О повериях, суевериях и предрассудках русского народа*. Санкт-Петербург: Литера., 1994.
- «Дневниковые записи Даниила Хармса». <Вступ.ст. и комментарии А. Устинова.> Публ. А. Устинова и А. Кобринского. *Минувшее. Исторический альманах*. Т. 11. Paris: Atheneum, 1991: 417–583.
- Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений в 30 тт.* Ленинград: Наука, 1981.
- Jaccard Jean-Philippe, Устинов Андрей. «Заумник Даниил Хармс: Начало пути». *Wiener Slavistischer Almanach* 27 (1991): 159–228.
- Жаккар Жан-Филипп. «Наказание без преступления: Хармс и Достоевский». *Столетие Даниила Хармса*. Науч. ред. А. Кобринский. Санкт-Петербург: ИПЦ СПГУТД, 2005: 49–64.
- Кобринский Александр. *Даниил Хармс*. Москва: Молодая гвардия, 2008.
- Кобринский Александр. «К вопросу об источниках записных книжек Даниила Хармса: Взгляд жабы, появление совы, хвост ящерицы в башмаке». *Летняя школа по русской литературе* 3–4 (2022): 376–388.
- Ковалев Геннадий. *Этнос и имя*. Воронеж: ВГУ, 2003.
- Хармс Даниил. *Собрание произведений*. Кн. 2: Стихотворения 1929–1930; Лапа; Гвидон. Под ред. М. Мейлаха и Вл. Эрля. Bremen: K-Press, 1978.
- Хармс Даниил. *Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма*. Под ред. А. А. Александрова. Ленинград: Советский писатель, 1991.
- Хармс Даниил. *Новая анатомия*. Под ред. В. Н. Сажина. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
- Хармс Даниил. *Записные книжки. Дневник*: В 2 кн. Под ред. Ж.-Ф. Жаккара и В. Н. Сажина. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002.
- Чехов Антон. *Полное собрание сочинений и писем*. В 20 т. Т. 8. Повести, рассказы, статьи, заметки 1892–1895. Москва: Госиздат, 1947.
- Kharms Daniil. *The Old Woman*. Ed. with an introduction, notes and vocabulary by Robin Aizlewood. London: Bristol Classical Press, 1995.

#### REFERENCES

- Chekhov Anton. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem*. V 20 t. T. 8. Povesti, rasskazy, stat'i, zametki 1892–1895. Moskva: Gosizdat, 1947.
- Dal' Vladimir. *Posloviцы russkogo naroda*. Moskva: Universitetskaya tipografiya, 1862.
- Dal' Vladimir. *Tolkovyy slovar' zhivago velikoruskago yazyka*. T. 1. Moskva: Tipografiya A. Semena, 1863.
- Dal' Vladimir. *O poveriyah, sueveriyah i predrassudkah russkogo naroda*. Sankt-Peterburg: Litera., 1994.

- “Dnevnikovye zapisi Daniila Harmsa”. <Vstup.st. i komentarii A. Ustinova.> Publ. A. Ustinova i A. Kobrinskogo. *Minuvshee. Istoricheskij al'manah*. T. 11. Paris: Atheneum, 1991: 417–583.
- Dostoevskij Fedor. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 30 t. Leningrad: Nauka, 1981.
- Harms Daniil. *Sobranie proizvedenij*. Kn. 2: Stihotvoreniya 1929–1930; Lapa; Gvidon. Pod red. M. Mejlahi i Vl. Erlya. Bremen: K-Press, 1978.
- Harms Daniil. *Polet v nebesa: Stihi. Proza. Drama. Pis'ma*. Pod red. A. A. Aleksandrova. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1991.
- Harms Daniil. *Novaya anatomiya*. Pod red. V. N. Sazhina. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2000.
- Harms Daniil. *Zapisnye knizhki. Dnevnik*. V 2 kn. Pod red. Zh.-F. Zhakkara i V. N. Sazhina. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2002.
- Jaccard Jean-Philippe, Ustinov Andrej. “Zaumnik Daniil Harms: Nachalo puti”. *Wiener Slawistischer Almanach* 27 (1991): 159–228.
- Kharmis Daniil. *The Old Woman*. Ed. with an introduction, notes and vocabulary by Robin Aizlewood. London: Bristol Classical Press, 1995.
- Kobrinskij Aleksandr. Daniil Harms. Moskva: Molodaya gvardiya, 2008.
- Kobrinskij Aleksandr. “K voprosu ob istochnikah zapisnyh knizhek Daniila Harmsa: Vzglyad zhaby, poyavlenie sovy, hvost yashchericy v bashmake”. *Letnyaya shkola po russkoj literature* 3–4 (2022): 376–388.
- Kovalev Gennadij. *Etnos i imya*. Voronezh: VGU, 2003.
- Vinickij Il'ya. “Duh literatury. Rassuzhdenie o hudozhestvennom spiritualizme N. S. Leskova”. *Tynyanovskij sbornik*. Vyp. 13: XII–XIII–XIV Tynyanovskie chteniya. Issledovaniya. Materialy. Red. E. A. Toddes. Moskva: Vodolej, 2009.
- Vinickij Il'ya. *O chem molchit solovej. Filologicheskie novelly o russkoj kul'ture ot Petra Velikogo do kobyly Budennogo*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Ivana Limbaha, 2022.
- Zhakkar Zhan-Filipp. “Nakazanie bez prestupleniya: Harms i Dostoevskij”. *Stoletie Daniila Harmsa*. Nauch. red. A. Kobrinskij. Sankt-Peterburg: IPC SPGUTD, 2005: 49–64.

Иља Вињицки, Андреј Устинов

„РАЗГОВОР НЕПОСТОЈЕЋИХ“:  
ДУХОВИ, ДАЉ И ДОСТОЈЕВСКИ У ХАРМСОВОЈ „СУЈЕВЕРОЛОГИЈИ“

Резиме

Овај рад истражује случајеве у „сујеверологији“ Данила Хармса, како у његовим дневничким записима, тако и у његовој прози 1930-их. У преламању веровања и знакова, ови случајеви „сујеверја“ постају креативни материјал за Хармса, посебно у песми коју је написао 18. фебруара 1936, „Разговор Златних Срдаца о бешамелу који сам прислушкивао“.

*Кључне речи:* Данил Хармс, Владимир Даљ, Фјодор ДостојеВСКИ, знакови, изреке.



Павел Герасименко  
Независимый исследователь (Санкт-Петербург)  
vashpasha@gmail.com

Pavel Gerasimenko  
Independent scholar (Saint Petersburg)  
vashpasha@gmail.com

## ХАРМС НА УЛИЦЕ МАЯКОВСКОГО KHARMS ON MAYAKOVSKY STREET

Статья посвящена монументальному портрету Даниила Хармса работы Паши Каса и Павла Мокича на скошенном угловом торце дома, где жил поэт.

*Ключевые слова:* Даниил Хармс, ОБЭРИУ, Паша Кас, Павел Мокич.

The article describes a mural of Daniil Kharms painted by Pasha Kas and Pavel Mokich on the corner end of the house where the poet lived.

*Keywords:* Daniil Kharms, OBERIU, Pasha Kas, Pavel Mokich.

В ночь на 2 февраля 2016 года известные уличные художники Паша Кас и Павел Мокич изобразили Даниила Хармса на скошенном угловом торце дома, где он жил. Появление монументального портрета писателя совпало с годовщиной со дня его смерти 2 февраля 1942 года в психиатрической больнице при тюрьме «Кресты». «Хармс вернулся домой» был очень точно назван вышедший вскоре сюжет в новостях НТВ. Авторы работы рассказывали, что от идеи до ее реализации — при поддержке куратора и художника стрит-арта Rush X — прошел примерно год. Эскиз понравился жильцам дома, был согласован с ТСЖ, и профессионально выполнен всего за одну ночь: вырезали трафарет, пригнали автовышку и накатали.

Для переноса в масштаб трех с лишним этажей была взята фотография писателя, обычно датируемая серединой 1930-х годов. На двойном портрете, где Хармс выделяется театрально-надушенным видом, слева за его спиной Алиса Порет — художница, близкая подруга, одновременно предмет сердечного увлечения и соратница в розыгрышах, каким было и позирование

«со специальным лицом». Фотография очень известна и часто печатается в обоих ракурсах с самого начала 1990-х гг., когда она была использована в коллаже обложки выпущенного покойным Александром Шаталовым в его издательстве «Глагол» массовым тиражом сборника *Горло бредит бритвою*.



Илл. 1. Фасад дома на улице Маяковского с изображением Даниила Хармса.

10-метровое контрастное изображение легло на стену дома невероятно удачно — перед нами Хармс, словно подсматривающий за Надеждинской улицей от угла Ковенского переуллка. Это дом, где Хармс жил вплоть до ареста 23 августа 1941 года. Именно он фигурирует в *Старухе*: «Весеннее солнце светит в окно, и я жмурюсь от его лучей. Вот оно прячется за трубу противостоящего дома, и тень от трубы бежит по крыше, перелетая улицу и ложится мне на лицо. Я вспоминаю, как вчера в это же время я сидел и писал повесть. Вот она: клетчатая бумага и на ней надпись, сделанная мелким

почерком: “Чудотворец был высокого роста”». В сентябре 1941-го здание пострадало от взрыва бомбы, и на исходе года жена Хармса Марина Малич и его друг Яков Друскин унесли отсюда чемоданчик с рукописями — так для потомков было спасено литературное наследие Хармса и его друзей-обэриутов.

Против граффити, точнее *мурала*, сразу же после его появления выступили двое известных ревнителей неприкосновенности исторического облика Петербурга — жалобу подали редактор градозащитного портала «Канонер» Дмитрий Ратников и журналист Вадим Кузьмицкий. Художникам пришлось терпеливо объяснять: «Город поддержал эту работу: мы получили очень много слов поддержки и благодарности от петербуржцев. Очевидно, что работа не портит фасад здания, очевидно и то, что работа эта нужна, чтобы сохранить память о писателе и художнике огромной величины».

Второй раз на Хармса заявили весной 2020 года — на портале «Наш Петербург» появилась анонимная жалоба от некоей «Фатимы И.». Граффити, ставшее важной туристической достопримечательностью, похвалил теперь даже директор Эрмитажа Михаил Пиотровский, живущий поблизости: «По-моему, это прекрасная картинка. Её надо отдельно защитить», — заявил он во время пресс-конференции.

Авторы петиции на портале *Change.org*, набравшей свыше 29 тысяч голосов, справедливо указывают:

«Размещенный на фасаде портрет Даниила Хармса не один год радует глаз жителей Санкт-Петербурга и туристов, является своего рода достопримечательностью, отличительной чертой жилого дома. За последние годы на улице Маяковского и соседних с ней улице Некрасова и Литейном проспекте открылось множество книжных магазинов, наш район стал одним из интеллектуальных центров города, и портрет Даниила Хармса — своего рода символ этой замечательной тенденции. Даниил Хармс был истинным ленинградцем, петербуржцем, поэтому совершенно несправедливо, что его память в городе никак не увековечена, кроме как мемориальной табличкой и небольшой улицей в Красногвардейском районе, которая названа в честь поэта. Фигура Хармса — писателя международного масштаба — могла бы стать одним из брендов Петербурга».

Предписание удалить граффити в течение года не было исполнено, и в результате в марте 2021-го был подан иск от Администрации Центрального района к правлению ТСЖ «Маяковского, 11». 26 октября он был удовлетворен решением Дзержинского районного суда (так и хочется добавить, что сохранившееся наименование органа правосудия тут очень кстати).

Словно предчувствуя решение суда, главный художник города и заместитель председателя Комитета по градостроительству и архитектуре Алексей Моор в интервью 5 октября высказался двусмысленно: «И насчет Хармса: у нас есть пункт, запрещающий размещение изображений, искусства (монументального в том числе), запрещена роспись на лицевом фасаде.

Хармс на лицевом, поэтому...». Условием для сохранения граффити неоднократно называлась согласование работы с Комитетом по градостроительству и архитектуре, который присоединился к судебному рассмотрению в качестве «третьего лица». Оказалось, законы таковы, что невозможно выдать заключение о существующем «по факту» граффити — формально чиновники рассматривают только проекты или эскизы, требуя сперва продемонстрировать пустую стену без изображения, то есть пришлось бы сначала уничтожить то, что уже есть.

Дело тянется так долго, что за сохранение граффити с Хармсом выступали последовательно оба петербургских губернатора — и Георгий Полтавченко, который упомянул о нем в городском Законодательном собрании в апреле 2016 года, и Александр Беглов, в предвыборный период положительно отреагировавший на инициативу депутата Бориса Вишневого — сейчас главного защитника этой работы, оставшегося во власти.

В полученном из канцелярии губернатора в апреле 2021 года ответе говорилось: «Исполнительные органы государственной власти Санкт-Петербурга (далее — ИОГВ) поддерживают творческое самовыражение художников и их инициативы по оформлению общественных пространств посредством нанесения на различные городские объекты и поверхности изображений в стиле граффити при условии обязательного соблюдения указанных требований и получения необходимых согласований в соответствии с действующим законодательством», — после чего предлагалось заключить мировое соглашение с ТСЖ и предоставить отсрочку для получения необходимых согласований.

Под этим документом значится имя ответственного чиновника — по иронии судьбы это Максим Мейксин, в октябре 2021 года ставший вице-губернатором по внутренней политике. Он убежден в существовании секретной американской программы «Раздор», специально финансирующей авторов граффити: «Искренне считаю, что оценивать граффити с точки зрения ценности — это провокация, которая делит общество на части. Одни говорят, что нравится, другим — нет. Американская программа “Раздор” как раз и сталкивает группы населения». Очевидно, что для уличного искусства складывается неблагоприятная конъюнктура — как и для любой *независимой* социальной деятельности в городе.

В новостройках именем Хармса назвали улицу на границе между «человейниками» и полями, но в мозгах обывателя такая популярность сыграла двоякую роль. Для них великий писатель — «сумасшедший» и «пособник фашистов», таким эхом отозвались факты из следственного дела 1941 года у далеких от культуры соотечественников.

Хармс — один из петербургских «гениев места», оказался в одной компании с Иосифом Бродским и Сергеем Довлатовым. Недаром среди публичных возмущений последнего времени — фотопортрет в технике *декали* на стене напротив дома Мурузи и открытие памятника довлатовскому фокстерьеру Глаше в саду на Загородном проспекте. Оба эти твор-

ческие акта сильно уступают эстетически точной и выразительной настенной росписи Каса и Мокича. Искусствовед и глава Отдела новейших течений Русского музея Александр Боровский, готовящий книгу о public art с советских времен до наших дней, написал в фейсбуке:

«Если граффити срубят, оно всё равно войдёт во множество текстов по городской урбанистике. Но уже — с комментариями совсем в другом тоне. Остается надеяться, что строгость законов, как всегда, компенсируется необязательностью их исполнения. В одном из первых ответов районной администрации сказано, что штукатурные работы по правилам ведутся «в рамках агротехнического периода с 15.04 по 15.10 при температуре +8...+10 °С».

Впрочем, Даниил Иванович в 1934 году уже все об этом сказал — ведь на то он и был гений!

«Петров и Комаров тянули за канат. То Петров, то Комаров. Пока один тянул, другой на всякий случай держал свободный конец каната. Маляр поднимался всё выше. В первом этаже был кооператив. Маляр поднялся до вывески и уперся ногой в букву О. В это время Комаров повис на канате и люлька с маляром остановилась против окна во втором этаже. Маляр поджал ноги, чтобы не высадить ими оконного стекла, но в это время на канате повис Петров, и маляр очутился в простенке между вторым и третьим этажём. На стене было написано мелом: «Ванька болван, а Наташка дура». — Ишь ты! — сказал маляр и покрутил головой. — И сюда ведь, черти, забрались».



Илл. 2. Юрий Шпанков. Петров и Комаров.

Приведенная выше публикация появилась в «Отделе культуры» российского издания *Republic* 28 октября 2021 года, и с тех пор нуждается в существенных дополнениях. Ко времени выхода текста *Republic* уже был внесен в список «иностранных агентов» вместе со многими другими медиа, неудобными российским властям, а после начала войны против

Украины заблокирован. Как нетрудно предположить, в изменившихся политических условиях участь *мурала* с Хармсом была предreshена, и в этом смысле событие встало для многих горожан в один ряд с фактическим закрытием Факультета свободных искусств и наук Петербургского университета и выходом России из Болонского процесса.

Субботним утром 4 июня 2022 года (подобные действия часто назначаются властями на выходные дни) с крыши дома, почти как в процитированном фрагмента хармсовских *Случаев*, спустился маляр, быстро и неаккуратно покрывший штукатуркой всё изображение, оставив видной лишь макушку писателя. Граффити Каса и Мокича просуществовало шесть с лишним лет и уже нуждалось в реставрации или подновлении, но никак не в уничтожении. «Эту работу, — написал в фейсбуке известный петербургский стрит-артист Владимир Абих, — уничтожили самым позорным способом — коряво покрасили краской другого цвета. Причем прямо под работой красуется козырек парадной обмотанный строительной сеткой, справа — балкон в аварийном состоянии, слева — отваливающаяся с карниза лепнина. Но в приоритете не ремонт здания, а закрашивание любого проявления самостоятельности и солидаризации жителей. Этот жест четко показывает, что горожане и город существуют исключительно для власти, а не наоборот».

Предполагается устроить вместо граффити видеопроекцию, которая будет работать в вечернее и ночное время, — такое решение отстаивает один из жителей дома, Даниил Петров (к слову, внук хармсовского знакомого, искусствоведа Всеволода Петрова, после войны жившего в той же квартире, где прежде жили Ювачёвы). Против выступили все, в том числе и авторы работы. «Это решение — тихое убийство памяти о Хармсе, насмешка над здравым смыслом. Они хотят уничтожить оригинал произведения искусства для того, чтобы высветить суррогат, — это абсурдно. Идея с проекцией — это всего лишь способ сбить накал от данной ситуации», — заявил художник Паша Кас.

Первоначально для проекции было выбрано фото Хармса в цилиндре и с трубкой — обработанный фрагмент другого снимка начала 1930-х. Фотография, как и использованная авторами в первоначальной росписи, тоже делалась для домашней постановки «Неравный брак», но на этот раз Хармс позировал с Татьяной Глебовой. При общей театральности двух фотокадров возникающий образ — совершенно другой: если прежде был нарисован грозный, мрачный и даже величественный поэт Петербурга, то сейчас на стене планируется показывать всем легкого и беззаботного Хармса, автора смешных стихков.

Кроме того, что использованный видеопроектор, как обычно, скоро сломается, портрет придется выбирать другой — законом запрещены реклама табака или изображение курения около школы, которая находится напротив. Как пел Александр Галич, «он вышел пять минут назад, / пошел купить табак». Остается одна надежда, которая сейчас выглядит несбыточ-

ной: после конца войны и победы демократии в «Прекрасной России Будущего» обратиться к художникам Касу и Мокичу с предложением нарисовать граффити заново. И, может быть, они не откажутся.



*Илл. 3. Юрий Штапаков. Даниил Хармс. Мозаика.*

Павел Герасименко

### ХАРМС НА УЛИЦИ МАЈАКОВСКОГ

Резиме

Чланак је посвећен монументалном портрету Данила Хармса, рада Паше Каса и Павла Мокича, на бочном зиду куће у којој је живео песник.

*Кључне речи:* Данил Хармс, ОБЕРИУ, Паша Кас, Павле Мокич.



Радослав Докмановић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
radoslavadokmanovic@gmail.com

Radoslav Dokmanović  
University of Belgrade  
Faculty of Philology  
radoslavadokmanovic@gmail.com

ТРИ ПИСМА ВАСИЛИЈА КАНДИНСКОГ  
У ЗАОСТАВШТИНИ ОТА БИХАЉИЈА МЕРИНА

THREE LETTERS OF WASSILY KANDINSKY  
IN THE LEGACY OF OTO BIHALJI MERIN

У чланку се доноси превод три писма Василија Кандинског, похрањена у архиву српског и немачког историчара уметности Ота Бихаљија Мерино. У уводном делу дат је краћи коментар, у којем се говори о контексту њиховог настанка.

*Кључне речи:* преписка, „изопачена уметност“, изложба забрањене уметности у Лондону 1938., историја уметности, превод.

The article presents a translation of three letters by Wassily Kandinsky, stored in the archive of the Serbian and German art historian Oto Bihalji Merin. In the introductory part, a short commentary is given, in which the context of their origin is discussed.

*Key words:* correspondence, degenerate art, the exhibition of the banned art in London 1938, art history, translation.

У заоставштини Ота Бихаљија Мерино, похрањеној у његовом београдском стану у Немањиној 3, који данас као салонски простор служи Музеју наивне и маргиналне уметности, сачувано је близу 5.000 писама која је овај српски и немачки историчар уметности размењивао са значајним именима светске и југословенске уметничке сцене. Међу њима се налазе и три писма чији је аутор Василиј Кандински.

До преписке са Кандинским дошло је поводом изложбе одржане у Лондону јула 1938. године, чији је званични назив био „Немачка уметност два-

десетог века“. Изложба је, међутим, припремана под називом „Забрањена уметност“ и била је замишљена и организована као одговор на изложбе „изопачене уметности“ одржане у Немачкој, најпре у Минхену 1937, а потом у Берлину и другим немачким градовима током 1938. године. Ото Бихаљи Мерин је живео тада у Цириху и под псеудонимом Петер Тене (Peter Thoenе) написао једну књигу мањег обима о модерној немачкој уметности, која је нешто пре отварања изложбе објављена у Лондону, на енглеском. Припремајући своју студију, Бихаљи се обратио Кандинском, са молбом да му пошаље фотографије својих слика. Једно од три сачувана писма представља одговор Кандинског на ту молбу.

Поред писма које је упућено самом Бихаљију, у заоставштини се налазе и два писма која је Кандински упутио организаторима лондонске изложбе — Ирмгард Бурхард и Рихарду Лозеу, брачном пару који је тада такође живео у Цириху.

Изводе из ових писама цитирао је Ото Бихаљи Мерин у својим књигама *Савремена немачка уметности* (Београд, 1955) и *Градишћељи модерне мисли* (Београд, 1965), а овде их доносимо у целовитом облику.

## I

Неји на Сени,  
135, Булевар на Сени,  
Француска

1.12.37.

Веома поштована госпођо Бурхард,<sup>1</sup>

надам се да ће Вам моје писмо приспети у Лондон или да ће Вам бити препoslато.

Реч је о проспекту изложбе „Изопачена уметност“, планиране у Лондону, који сте ми предали пре неколико недеља. Најпре, дозволите ми да Вам чисто начелно обратим пажњу на један пасус, који по мом мишљењу није сасвим „егзактан“. У одељку „Намера“ (стр. 1) Ви кажете „од импресионизма до кубизма — експресионизма, с једне стране, до надреализма и конструктивизма, с друге“. Где остаје онда тзв. апстрактна уметност? Ви ваљда не мислите да је апстрактна уметност једна подгрana конструктивизма? Ја лично држим да је сасвим супротно. Исто то противстављање нашао сам и на стр. 3.

Мислим да би та недовољна егзактност густу маглу око овог питања могла евентуално само још више да згусне.

Апстрактна, или нефигурална, или непредметна уметност (коју ја лично најрадије именујем као *конкретину*), разликује се од старих форми изражавања, а данас и од надреализма, по томе што не полази од „природе“ или

<sup>1</sup> Ирмгард Микаела Бурхард (Irmgard Micaela Burchard, 1908–1964), галеристкиња и уметница из Цириха, један од главних организатора лондонске изложбе. Припадала је циришком кругу Бихаљијевих пријатеља.

Neuilly s/Seine (Seine)  
135, Bd de la Seine.  
France.

1.12.37.

Sehr geehrte Frau Burchard,

ich hoffe, dass mein Brief Sie in London erreicht, oder Ihnen nachgesandt wird.

Es handelt sich um den Prospekt der in London geplanten Ausstellung "Entartete Kunst", den Sie mir vor einigen Wochen übergaben. Erst rein prinzipiell erlauben Sie mir, Sie auf einen Passus aufmerksam zu machen, der m.M. nach nicht ganz "exakt" ist. Sie sagen im Abschnitt "Absicht" (S.1.) "vom Impressionismus zum Kubismus Expressionismus einerseits, zum Surrealismus und Konstruktivismus andererseits". Wo bleibt denn die sog. abstrakte Kunst? Sie glauben doch nicht, dass die abstr. Kunst eine Unterabteilung des Konstruktivismus wäre? Ich persönlich fasse es ganz entgegengesetzt auf. Dieselbe Gegenüberstellung fand ich auf S. 3.

Ich glaube, diese nicht genügende Exaktheit könnte ev. den dichten Nebel dieser Fragen noch mehr verdichten.

Die abstrakte, oder non-figurative, oder non-objective Kunst (die ich selbst am liebsten die konkrete nenne) unterscheidet sich von älteren Ausdrucksformen und heute vom Surrealismus dadurch, dass sie nicht von der "Natur" oder vom "Gegenstand" ausgeht, sondern ihre Ausdrucksformen auf sehr verschiedene Weisen selbst "erfindet". Eine Unterabteilung dieser allgemeinen Form ist der Konstruktivismus, der mit "exakten", "strengen", oft sagt man "mathematisierten" Formen operiert und "freie" Formen prinzipiell ablehnt. Meine persönliche Meinung, oder lieber sage ich Überzeugung, ist, dass die Konstruktion eines der Mittel der "Komposition" ist, und kann also nicht zum Selbstzweck ernannt werden.

Wenn Sie damit auch nicht einverstanden sind, so bliebe es doch unmöglich, die "abstrakte" (=konkrete) Ausdrucksform über Bord zu werfen, weil/die vom Konstruktivismus gezogenen Grenzen nicht hineinzuzwingen ist. Jedenfalls haben Sie weder mich, noch einige Kollegen ~~über~~ über Bord geworfen, obwohl unsere Kunst tatsächlich nicht konstruktivistisch genannt werden kann.

Mir fehlt in Ihrem Programm auch DADA, mindestens die Mutter (ev. Grossmutter) des Surrealismus. Auch DADA war breiter, als der Surrealismus und sein Einfluss war bedeutend fruchtbarer und vielseitiger.

Übrigens habe ich auf der Liste Marcel Duchamp nicht vorgefunden, der mit Arp einer der wichtigen Grundleger des DADA war.

Was die Liste selbst anlangt, so habe ich auch hier einige Lücken entdeckt und erlaube mir, Ihnen einige Namen zu nennen, die m.M. nach nicht fehlen sollten - ganz besonders bei so einer umfangreichen Liste.

Ich läge diese Namen extra bei, obwohl ich auch gar nicht sicher bin, diesen oder jenen interessanten Künstler/vergessen zu haben. Ich habe dieser geplanten Ausstellung schon ziemlich viel Reklame in verschiedenen Ländern gemacht, was Sie mir, hoffe ich, nicht

/sie in

/nicht



од „предмета“, већ своје форме изражавања „проналази“ сама, на врло различите начине. Конструктивизам је једна подгрana те опште форме, која оперише са „егзактним“, „строгим“, често се каже „математичким“ формама, док „слободне“ форме принципијелно одбацује. Моје је лично мишљење, или боље рећи убеђење, да је конструкција *једно од средстава* „композиције“, па се дакле не може препознати као сврха по себи. Чак и да се не слажете с тим, опет би било немогуће апстрактну (= конкретну) форму изражавања просто бацити у воду зато што се не може на силу утиснути у границе које је повукао конструктивизам. У сваком случају, ни мене нити неке моје колеге нисте бацили у воду, мада се наша уметност чињенично не може назвати конструктивистичком.

Мени у Вашем програму недостаје и ДАДА, у најмању руку мајка (евентуално бака) надреализма. ДАДА је уз то била шира од надреализма, а њен утицај значајно плоднији и многостранији. Поред тога, на списку нисам запазио *Марсела* Дишана, који је уз Арпа био један од најзначајнијих утемељивача ДАДЕ. Када је сам списак у питању, открио сам још неколико недостатака и дозволите ми да Вам да наведем неколико имена која по мом мишљењу не би требало да изостају, поготову не на једном тако опширном списку.

Прилажем та имена у додатку, премда уопште нисам сигуран у то да ли сам овог или оног занимљивог уметника заборавио. Овој изложби која је у плану ја сам у различитим земљама већ доста рекламе направио, што ми, надам се, нећете узети за зло. У супротном, молио бих да ме зауставите.

На себе сте натоварили један тежак, али врло значајан посао, у којем Вам желим највећи успех. Са најбољим поздравима

Ваш одани

Кандински

## II

Неји на Сени,  
135, Булевар на Сени,  
Француска

10. 12. 37.

Веома поштовани господине Тене [Töhne],<sup>2</sup>

хвала Вам на Вашем писму од 6. децембра, које ми због непотпуне адресе није одмах стигло. Ни ја стога, нажалост, нисам био у могућности да Вам правовремено пошаљем тражене фотографије. Ваше писмо стигло је тек јуче. Нажалост, из Вашег писма нисам довољно јасно могао да увидим о којој врсти дела се ради — да ли је у питању чланак или нека књига о историји уметности. То ми је отежало избор фотографија.

<sup>2</sup> Облик Бихаљијевог псеудонима био је Thöpe или Thoene, а овде је по свој прилици у питању грешка коју је направио Кандински.

Како ме реч „дело“ више упућује на књигу, осетио сам се принуђеним да пошаљем један већи број фотографија, пошто мислим, надам се исправно, да се мој дугогодишњи рад најисцрпније може представити помоћу узорака из различитих „периода“ мога стваралаштва.

Почео сам тако са предратним сликама и завршио са 1937. годином. У „Композицији 4“ још се могу уочити остаци предметности (1911), након чега долазе чисто апстрактне слике тзв. „драматичног“ периода (једна од њих са снажно наглашеним линијама — „Црни потези“ из 1913. — што је тада значило „недозвољену“ употребу „сликарских елемената“), затим примери „хладног“ и „геометријског“ периода, период кругова („Неколико кругова“ 1926, Државна галерија у Дрездену) итд., до данашњег времена, које неки називају „синтетичким“ или „париским периодом“. Допуштам себи претпоставку да господин Петер Мерин<sup>3</sup> познаје те моје преображаје. Наравно, коначни избор препуштам њему, али уз молбу да што је више могуће у обзир узме мој „развој“.

Свакако Вас молим да ово писмо дате господину Мерину да прочита; на чему Вам унапред исказујем захвалност.

Желео бих да ми се потом све фотографије врате у потпуном реду, заштићене са довољно картона и послате као препоручена пошиљка. Надам се, такође, да ће се и фирма за израду клишеа савесно опходити према фотографијама — јер ће у супротном морати да сноси одговорност за штету. Признајем наравно да су сви моји захтеви сувишни, јер се ради о Швајцарској. Са неким другим земљама имао сам не малих неугодности.

С пријатељским поздравима за Вас и господина Петра Мерина остајем

најоданији

Кандински

### III

Неји на Сени,  
135, Булевар на Сени,  
Француска

27. 3. 38.

Веома поштовани господине Лозе,<sup>4</sup>

на Ваше писмо од 6. 12. 37. послао сам 10. 12. на Цетхаус 11 фотографија мојих слика. Разлог је био илустровање рада господина Петра Мерина о историји уметности. Отада немам никаквих вести о тој ствари, али претпостављам да су клишеи већ израђени.

<sup>3</sup> Други псеудоним који је Бихаљи користио пре Другог светског рата био је Петер Мерин (Peter Merin). На основу ових речи Кандинског и поздрава на крају писма изгледа да му се Бихаљи обратио под именом Тене, а Петра Мерина, који пише књигу, представио као другу особу.

<sup>4</sup> Рихард Паул Лозе (Richard Paul Lohse, 1902–1988), швајцарски сликар и графичар, представник конструктивизма, један од главних организатора лондонске изложбе.

Neully s/Seine (Seine)  
135, Bd de la Seine.  
France.

10.12.37.

Sehr geehrter Herr Tönne,

ich danke Ihnen für Ihr Schreiben v. f.d., das mich infolge ungenügender Adresse nicht gleich erreichte. Auch ich war leider nicht imstande, Ihnen die gewünschten Photos umgehend zu senden. Ihr Brief kam erst gestern an.

Leider konnte ich aus Ihrem Schreiben nicht genügend klar erkennen, welcher Art das Werk ~~sein soll~~ sein wird - ob es ein Artikel sein soll, oder ein kunstgeschichtliches Buch. Dies erschwerte mir die Wahl der Photos.

Da aber das Wort "Werk" mehr auf ein Buch deutet, fühlte ich mich gezwungen, eine grössere Anzahl der Photos zu senden, da ich mit Recht zu hoffen glaube, dass meine langjährige Arbeit durch Muster meiner verschiedenen "Perioden" möglichst erschöpfend dargestellt wird.

So fing ich mit Vorkriegsbildern an und endete mit dem Jahr 1937. In der "Komposition 4" sind noch Reste des Gegenständlichen zu bemerken (1911), danach kommen rein abstrakte Bilder der sog. "dramatischen" Zeit (eins davon mit stark betonten Linien - "Schwarze Striche" 1913. -, was damals eine "unerlaubte" Verwendung der "Malelemente" bedeutete), dann Beispiele der "kalten" und "geometrischen" Perioden, die Zeit der Kreise ("Einge Kreise" 1926, Staatl. Gemäldegalerie in Dresden) usw. bis zu heutiger Zeit, die manche die "synthetische" nennen, oder die "Pariser Zeit". Ich erlaube mir, anzunehmen, dass Herr Peter Merin meine Wandlungen kennt. Natürlich überlasse ich ihm die definitive Wahl, mit der Bitte aber, möglichst Rücksicht auf meine "Entwicklung" zu nehmen.

~~Ich möchte dann die sämtl. Photos in voller Ordnung zurück bekommen, mit genügender Pappe versehen und als eingeschriebene Postsendung. Ich hoffe auch, dass die Klischeeanstalt die Photos sorgfältig behandeln wird - sonst müsste ich für Schäden verantwortlich machen.~~

Ich sehe natürlich ein, dass alle meine Forderungen überflüssig sind, da ich mit der Schweiz zu tun habe. Mit manchen andren Ländern habe ich nicht wenig Ärger gehabt.

Mit freundlichen Grüßen an Sie und Herrn Peter Merin verbleibe ich

ergehenst

*Handwritten signature*

*Beilage zur Kunstzeitschrift*

Имао сам утисак тада да је то дело требало да се објави веома брзо, пошто сте ме замолили да Вас известим „истог тренутка“. Био бих Вам стога врло захвалан уколико бисте ме известили нешто о томе, а такође и ако бисте ми вратили фотографије. Јако бих Вас замолио да се слање обезбеди са довољно картона, како се фотографије не би оштетиле.

Са пријатељским поздравима и за господина Петра Мерина,

Ваш веома одани

Кандински

Радослав Докманович

ТРИ ПИСЬМА ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО  
В НАСЛЕДИИ ОТО БИХАЛИ МЕРИНА

Резюме

В статье дается перевод на сербский язык трех писем Василия Кандинского, которые находятся в архиве сербского и немецкого искусствоведа Ото Бихали Мерина. Во вступительной части дается небольшой комментарий, в котором речь идет о контексте их возникновения.

*Ключевые слова:* переписка, „дегенеративное искусство“, выставка запрещенного искусства в Лондоне в 1938, история искусств, перевод.

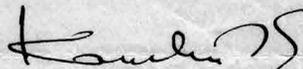
Neully s/Seine (Seine)  
135, Bd de la Seine.  
France.

27.3.38.

Sehr geehrter Herr Lohse,

auf Ihren Brief v. 6.12.37. zu sandte ich am 10.12. an das Z-Haus 11. Photos nach meinen Bildern. Der Zweck war Illustrierung der kunsthistorischen Arbeit von Herrn Peter Merin. Seit dem hörte ich nichts mehr von dieser Angelegenheit, nehme aber an, dass die Klischees bereits angefertigt wurden. Ich hatte damals den Eindruck, dass das Werk sehr bald erscheinen soll, da Sie mich um "sofortige" Nachricht baten. Daher würde ich Ihnen für eine diesbez. Nachricht sehr verbunden sein, und ebenso für die Rücksendung der Photos. Ich bitte Sie sehr, die Sendung mit genügendem Karton sichern zu lassen damit die Photos nicht beschädigt werden.  
Mit freundlichen Grüßen auch an Herrn Peter Merin

Ihr sehr ergebener



Kandinsky

*Handwritten note in German:*  
Herr Lohse ist mir sehr dankbar  
und hat sich sehr für die  
Rücksendung der Photos  
gedankt.



Леонид Ю. Большухин  
Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики», Россия  
lbolshukhin@mail.ru

Мария А. Александрова  
Нижегородский государственный  
Лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, Россия  
nam-s-toboi@mail.ru

Leonid Iu. Bolshukhin  
HSE University, Russia  
lbolshukhin@mail.ru

Maria A. Aleksandrova  
Linguistics University of Nizhny Novgorod, Russia  
nam-s-toboi@mail.ru

## «КОГДА ЛЮБИТ ПОЭТ...»: ПАСТЕРНАК VS МАЯКОВСКИЙ

### “A POET’S LOVING...”: PASTERNAK VS MAYAKOVSKY

В статье рассматривается стихотворение Бориса Пастернака «Любимая — жуть! Когда любит поэт...», занимающее особое место в структуре книги *Сестра моя — жизнь* и в составе ее финального раздела «Послесловье». Показано, что автор стихотворения представляет ценностную позицию, модель поведения и творческую философию влюбленного «поэта» как «другого» по отношению к лирическому «я». Этим «другим» оказывается в творческом сознании Пастернака Маяковский. Проследив путь отказа Пастернака от номинации «поэт» как формы самоопределения, авторы статьи выявляют связь стихотворения «Любимая — жуть! Когда любит поэт...» с *Охранной грамотой*, а также детально обосновывают гипотезу о важнейшем для создателя *Сестры моей — жизни* тексте — шокирующем стихотворении Маяковского «Ко всему!».

*Ключевые слова:* Пастернак, Маяковский, поэт, «другой», лирический диалог, «чужое» слово.

The article examines the poem “Lyubimaya — zhut! Kogda lyubit poet” (“O terrible, beloved! A poet’s loving...”) included in B. Pasternak’s book *Sestra moya — zhizn (My Sister — Life)*. It is included in the “Afterword” section and occupies a special place in the structure of the poetry collection. In it, Pasternak presents the position, model of behavior and creative philosophy of the lover as the position of the “Other”. This “Other” turns out

to be V. Mayakovsky in Pasternak's poetic consciousness. The article traces the path of refusal, the process of Pasternak tabooing the nomination "poet", shows the connection of the poem with *Okhrannaya gramota* (*Safety Protection Certificate*), examines in detail the connection of Pasternak's text with Mayakovsky's shocking poem "Ko vsemu!" ("To All and Everything!").

*Key words:* Pasternak, Mayakovsky, poet, the Other, lyrical dialogue, "vicarious" word.

Стихотворение Пастернака «Любимая — жуть! Когда любит поэт...», датированное (на основании машинописи из архива автора) 1921 годом, «является одним из самых поздних текстов "Сестры моей жизни". Перед нами <...> *взгляд на прошлое извне и из иного состояния мира*», воплощенный «в особом типе интенции, которая внешне выражается в отсутствии в тексте "я" и *во взгляде на лирического субъекта со стороны*, как на третье лицо ("он")»<sup>1</sup> (Бройтман 2007: 535). Осмысление места этого поэтического высказывания в составе книги и в контексте творчества Пастернака неотделимо от постановки вопроса: кому принадлежит ценностная позиция, изображенная со стороны, ретроспективно? кто «он», «бог неприкаянный»? Ответ не столь очевиден, как это может показаться на первый взгляд.

«Когда любит поэт, // Влюбляется бог неприкаянный» (Пастернак 2003: 155) — «яркое и самоуверенное преувеличение» (O'Connor 1988: 156), позволяющее исследователям проводить параллель с любовной лирикой Маяковского. Отметим со своей стороны, что начальное двустипие, категорично утверждающее причинно-следственную связь между сущностью «поэта» и катастрофичностью страсти, всей судьбы, имеет «итоговый», обобщающий характер. Несвойственный для воплощения любовной темы в поэзии Пастернака, такой ход мысли типологически ближе к императивным зачинам стихов о творчестве: «Мне по душе строптивый норв // Артиста в силе...» (Пастернак 2004а: 90) и др. Понимание творящей личности, самопонимание — та область, в которой Пастернак предстает максималистом, строго и бескомпромиссно определяющим основания собственного бытия. Его художническая этика, как и само толкование поэзии, уникальны, что особенно выразительно подчеркнуто моментами «совпадений» с современниками, прежде всего с Маяковским, о чем сказано в *Охранной грамоте*.

Пастернаковская бескомпромиссность наделяет особым содержанием понятие «поэт». Примечательно, что формула «когда любит поэт» — единственное во всей книге употребление этого слова, хотя лирическое «я» — создатель и даже истолкователь собственных стихов: «Про эти стихи», «Определение поэзии», «Определение творчества», «Куда мне радость деть мою? // В стихи, в графленую осьмину?...» в «Нашей грозе» (Пастернак 2003: 115, 131–132, 133, 135).

<sup>1</sup> Курсив наш (Л. Ю., М. А.). Далее специально оговариваются только шрифтовые выделения, принадлежащие цитируемому авторам.

Обратившись к ближайшему по времени контексту творчества Пастернака, мы видим, что «поэтом» всегда именуется некое третье лицо, то заведомо чуждое, отделенное от лирического «я» иронической дистанцией, то производное от «я», ставшее объектом созерцания и тем самым объективированное: «Когда за лиры лабиринт // Поэты взор вперят...» (1915); «Как казначей последней из планет, // В какой я книге справлюсь, горожане, // Во что душе обходится поэт, // Любви, людей и весен содержанье? // <...> Но поэт, казначей человечества, рад // Душеизнурительной цифре затрат...» (1915); «Чужими кровями сдабривавший // Свою, оглушенный поэт...» («*Materia Prima*», 1917); «Поэт или просто глашатай, // Герольд или просто поэт...» («Баллада», 1917) (Пастернак 2003: 326, 352, 354, 356, 362); «Всё масло всех портретов; все береты, // Все жженой пробкой, чертом, от руки, // Чулком в известку втертые // Поэты. // И чудачки» («Любовь Фауста», 1919) (Пастернак 2004а: 227).

После *Сестры моей — жизни* в целом сохраняется та же тенденция. Слово «поэт» подсвечено иронией в «Высокой болезни» (1923, 1928): «Проснись, поэт, и суй свой пропуск. // Здесь не в обычае зевать» (Пастернак 2003: 258), в стихотворении «К октябрьской годовщине» (1927): «Костры. Пикеты. Мгла. Поэты // Уже печатают тюки // Стихов потомкам на пакеты // И нам под кету и пайки» (Пастернак 2004а: 227), в «Спекторском» (1925–1930): «За что же пьют? <...> За то, чтобы поэтом стал прозаик // *И полубогом сделался поэт*» (ср. с «богом неприкаянным» в «Любимой...»); «Но мысль осталась, завязав дуэт // С тоской, что гложет поедом поэтов...» (2004а: 16, 28); в «Любке» (редакция 1927 года): «Дыша внушеньем диких орхидей, // Кто пряностью не поперхнется? Разве // Один поэт, ловя в их духоте // Неведенье о чистоте и грязи» (Пастернак 2003: 419).

Слово «поэт» обретает высокое звучание в стихах, где «я» уступает место родственному «другому» — «Марине Цветаевой» (1929): «Любую боль сметут как сон, // Поэта в ней законопатив. // Клубясь во много рукавов, // Он двинется подобно дыму // Из дыр эпохи роковой // В иной тупик непроходимый. // Он вырвется, курясь, из прорв // Судеб, расплющенных в лепеху, // И внуки скажут, как про торф: // Горит такого-то эпоха» (Пастернак 2003: 214). В «Волнах» (1930) рефлексия о сверхзадаче творчества направляется опытом «других»: «Есть в опыте больших поэтов // Черты естественности той, // Что невозможно, их изведав, // Не кончить полной немотой» (Пастернак 2004а: 58). Очевидна связь «Смерти поэта» (1930) и «Борису Пильняку» (1931): «Напрасно в дни великого совета, // Где высшей страсти отданы места, // Оставлена вакансия поэта: // Она опасна, если не пуста» (Пастернак 2003: 212). На общем фоне те случаи, когда лирическое «я» прямо именуется «поэтом» («Весеннею порою льда...», 1932; «Все наклоненья и залогии...», 1936) либо приближается к такой возможности («Мгновенный снег, когда булыжник узрен...», 1929; «Любимая, — молвы слащавой...», 1931), можно признать немногочисленными исключениями.

Обойтись без слова «поэт» лирику трудно, но Пастернак последовательно стремился избежать «самовозведения в поэты» (2005б: 34), как сказано в письме к младшему сыну (1954). Здесь же подытожены литературные отношения, которые были чрезвычайно важны в пору создания «Сестры моей — жизни»: «...совсем, совсем по-другому, чем принято, смотрю я на искусство и в особенности на то, что называется стихами, поэзией, литературой. Например, чтобы недалеко ходить, *пожелание Маяковского, чтобы поэтов было много и разных, <...> совершенно непонятно мне. <...>* Я не знаю, что хорошо, что плохо, даже в таких определенных, осязательных и действительных, имеющихся на свете искусствах, как музыка и живопись. Что же мне сказать о таком расплывчатом, лишенном основ и очертаний, несуществующем призраке, как поэзия? Мне кажется, всегда, и особенно у самых больших, она являлась взамен чего-то другого. И только когда она заменяла какую-то неизвестную редкую драгоценность, когда она возникала вместо какой-то великой музыки, великой живописи, великой жизни или великой деятельности, — величие дела, которое она заменяла, придавало ей состоятельности, нисколько не прибавляя определенности и самостоятельного значения. *Я смертельно не люблю слова “поэт” и кроющихся за этим словом представлений, как не люблю слова “скрипка” и самого инструмента*, когда его плаксивый жалостный звук не поддержан гармоническими безднами рояля, оркестра или органа» (2005б: 32–33).

Маяковский в тексте не только назван; аллюзия к одному из самых пронзительных его стихотворений — «Скрипка и немножко нервно» — служит полемическим аргументом против поэта, уподобившего свою исповедь одинокому скрипичному плачу.

Закрепление субъективной (окказиональной) окраски слова «поэт» пришлось на время работы Пастернака над *Охранной грамотой*, где Маяковский олицетворяет «вершину поэтической участи» (Пастернак 2004б: 221), а «соседство Маяковского» трактуется как «испытанье» романтическим мировосприятием (2004б: 222), пониманием жизни «как жизни поэта» (2004б: 226). Абсолютизация романтического представления о поэте, воплощенная Маяковским и Есениным «покоряюще ярко и неоспоримо» (2004б: 226), оттеняется саркастическим отзывом Пастернака о собравшейся в доме «стихотворца-любителя А.» публике, перед которой в январе 1918 года Маяковский читал поэму «Человек»: «Большинство из рамок завидного самоуваженья не выходило. *Все чувствовали себя именами, все — поэтами*» (2004б: 229). Таким образом, негативные коннотации слова «поэт» сформированы и жизнетворцами, готовыми к *полной гибели всерьез*, и литературными обывателями.

Свое отличие от Маяковского видится Пастернаком «не как исконная органическая противоположность двух индивидуумов, а как результат свободного и осознанного *выбора*», «целенаправленного отказа от “совпадений” с Маяковским» (Флейшман 2003: 322). Исследователь справедливо полагает ключевым моментом пастернаковской исповеди свидетельство

о том, что разрыв с романтическим жизнепониманием «означал для Пастернака освобождение от “Маяковского” в себе самом. Жизненный путь Маяковского оказывается *одной из возможностей* автора “Охранной грамоты” — и притом возможностью отвергнутой» (Флейшман 2003: 325)<sup>2</sup>. Следствием этого раскрепощающего выбора сам автор *Охранной грамоты* называет *Сестру мою — жизнь*, книгу, которая «безмерно больше» своего создателя и прежде разделяемых им поэтических концепций (Пастернак 2004б: 227).

Размышления о поэте в *Охранной грамоте* могут служить прямым комментарием к стихам о любви и творчестве, которые несут в себе память различения, разграничения «маяковского» и «своего»: в рамках романтического «зрелищного понимания биографии» поэт

немислим без непоэтов, которые бы его оттеняли, потому что поэт этот не живое, поглощенное нравственным познанием лицо, а зрительно-биографическая эмблема, *требующая фона* для наглядных очертаний. В отличие от пассионалий <средневековых мистерий Страстей Господних>, *нуждавшихся в небе*, чтобы быть услышанными, *эта драма нуждается во зле посредственности*, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мещанства лишаящийся половины своего содержания.

(Пастернак 2004б: 226)

Еще один штрих к пастернаковскому пониманию категории «поэта» содержат воспоминания Н. Вильмонта:

Пытаясь определить его отношение к стихам Маяковского, я сказал однажды:

— Вы в большей степени видите в них произведения *поэта*, чем произведения *поэзии*.

— Это *очень* точно. Именно так<sup>3</sup>.

(Вильмонт 1989: 55)

Все сказанное позволяет анализировать стихотворение «Любимая — жуть! Когда любит поэт...» под знаком вопроса, сформулированного А. Долининым применительно к *Темам и вариациям*: «Где спрятан Маяковский?» (2017: 374–396) «Поэт» как слово со специфическими коннотациями, выражающими отвергнутую Пастернаком ценностную позицию, может быть достаточно уверенно связано с «олицетворением поэтической участи» (Пастернак 2004б: 221) — Маяковским.

Иначе ставит проблему «другого» С. Н. Бройтман. Описанная им форма высказывания (отсутствие в тексте «я», взгляд на лирического субъекта как на третье лицо — «он») в других стихотворениях пастернаковской книги «в чистом виде не встречалась ни разу»:

<sup>2</sup> Курсив принадлежит Л. Флейшману.

<sup>3</sup> Курсив принадлежит Н. Вильмонту.

Ближе всего к ней «Памяти Демона» (выполняющее роль своеобразного «предисловия» или «магистрала» к «Сестре моей — жизни»). Существенная разница, однако, в том, что Демон — «легендарный» персонаж и действительно «другой» по отношению к субъекту речи, тогда как герой нашего стихотворения не кто иной, как сам лирический субъект, видящий себя в качестве «другого», но <...> демонического «другого» («поэта»)

(Бройтман 2007: 535–536);

строка «Влюбляется бог неприкаянный» — в контексте книги подразумевает именно Демона, а не другого бога

(Бройтман 2007: 538).

В своих заключениях исследователь опирается на «узнаваемый <“лермонтовский”> демонический хронотоп» двух финальных строф (2007: 538), прослеживает подхват образов текста-«магистрала» («горам Кавказа, “синеве ледника” и “льдам вершин” из первого стихотворения соответствуют “Анды”, — “таянью Андов” — “лавиной вернуся”»), констатирует сверхчеловеческую природу любви героя («И таянье Андов волеет в поцелуй»), катастрофичность проявлений его чувства (2007: 538).

При всей ценности этих наблюдений возражение вызывает одно обстоятельство: по мере развертывания аналитической мысли С. Н. Бройтмана из его концепции словно бы исчезает важнейший собеседник Пастернака — Маяковский, чье присутствие было признано смыслообразующим в преамбуле разбора текста. Ведь к любовной лирике Маяковского возводится сама «структура субъектной сферы: “я” в присутствии любимой и адресуясь к ней противопоставляет себя осмеиваемым “им”», причем «есть основания говорить, что здесь не непосредственное и наивное совпадение с современником, а эстетически осознанный диалог с ним и ответ ему» (Бройтман 2007: 536). Очевидно, что эстетически осознанный диалог реализуется лишь в «целом» поэтического высказывания. Прежде чем восстановить эту целостность, отметим, что финальный демонический («лермонтовский») хронотоп с не меньшим основанием может быть назван и «маяковским»; два круга ассоциаций не противоречат друг другу.

Сравнение «Памяти Демона» и «Любимая — жуть! Когда любит поэт...» обязывает учитывать не только сам факт образных переключек, но и трансформацию ключевого образа гор: литературно «освоенный» Кавказ сменяется далекими (во всех смыслах) Андами. Вероятный творческий импульс Пастернака — сопряжение горной символики с темой страсти в *Облаке в штанах*: «Дразните?! // “Меньше, чему у нищего копеек, // у вас изумрудов безумий”. // Помните! // Погибла Помня, // когда раздразили Везувий!» (Маяковский 1955: 179). Изоморфность лирического героя Маяковского горным вершинам и вулканам подтверждена в пастернаковской «Смерти поэта»: «Твой выстрел был подобен Этне // В предгорьях трусов и трусих» (Пастернак 2004а: 64). Если лермонтовские истоки финала «Любимой...» обнаруживают себя мотивом высокогорного холода,

то с «вулканическим» Маяковским связано «*таянье* Андов». Одно уточнение влечет за собой целый ряд других, возникают предпосылки для установления новых межтекстовых связей.

Заявленная с первых же строк гиперболитичность, своего рода чудовищность героя — неотчуждаемое свойство Маяковского, уникальный, не подлежащий перенесению на кого-либо другого признак. Его лирический герой «Голиафами <...> зачат —// такой большой// и такой ненужный» (Маяковский 1955: 139); он отражается в оконном стекле гигантской химерой: «В стеклах дождевки серые// свылись, // *гримасу громадили*, // как будто воют химеры // Собора Парижской Богоматери» (Маяковский 1955: 177). Уподобление *поэта* — *мамонту* создает эффект прямой подсказки:

Любимая — жуть! Когда любит поэт,  
Влюбляется бог неприкаянный.  
*И хаос опять выползает на свет,*  
*Как во времена ископаемых.*

Глаза ему *тонны туманов* слезят.  
Он заслан. Он кажется *мамонтом*.  
Он вышел из моды. Он знает — нельзя:  
Прошли времена и — безграмотно.

(Пастернак 2003: 155)

Вместе с узнаванием «прототипа» героя возникают и упрочиваются ассоциации со стихотворением «Ко всему»:

Нет.  
Это неправда.  
Нет!  
И ты?  
Любимая,  
за что,  
за что же?!

(Маяковский 1955: 103)

Место обращения к *любимой* в структуре «драматургического» зачина, душевный хаос, словно бы переходящий от «я» у Маяковского к «он» у Пастернака, и в особенности развитие темы конфликта *поэта* с миром — всё это позволяет считать «Ко всему» одним из главных претекстов «Любимой...».

Пастернак по-своему воссоздает характерный для раннего Маяковского мотив всепроникающего эротизма, представленный (наряду с другими стихотворениями) в «Ко всему», где мир «находится во власти похоти, перемешивающей человеческое, звериное, вещное — всё звучащее и движущееся» (Большухин, Александрова 2022: 131). Сравним:

Улица *клубилась*, визжа и ржа.  
*Похотливо* влазил рожок на рожок.

(Маяковский 1955: 103)

Он видит, как свадьбы справляют вокруг.  
 Как спаивают, просыпаются.  
 Как *общелягушечью* эту икру  
 Зовут, обрядив ее, — паюсной.

(Пастернак 2003: 156)

Никем до сих пор не отмечался и парафраз образа из «Нате!», передающий чувство омерзения при контакте с агрессивной в своем эротизме толпой:

Толпа озверев, *будет тереться*,  
 ошестинит ножки стоглавая вошь.

(Маяковский 1955: 56)

Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт  
*И трутнями трутся и ползают...*

(Пастернак 2003: 156)

Кульминация противостояния героя-поэта толпе *трущихся трутней* отмечена обращением Пастернака к одному из «скандальных» образов Маяковского, который неоднократно служил обоснованию его репутации «певца насилия»:

Довольно!

Теперь —  
*клянусь моей языческой силою!* —  
 дайте  
 любую  
 красивую,  
 юную, —  
 души не растрочу,  
 изнасилую  
 и в сердце насмешку плюну ей!

*Око за око!*

(Маяковский 1955: 104–105)

Тот факт, что исследователи не узнали источник образа, «совсем уж необычного для Пастернака» (Альфонсов 2001: 92), вполне объясним: слишком непривычна творческая рецепция стихотворения «Ко всему». Противоречия толкованиям вызывающей декларации Маяковского в духе презрения к обиходной морали и мещанской благопристойности, Пастернак оказался ближе всего к трагической сути вызова: выговоренная поэтом

<...> готовность к насилию есть не что иное, как «озвучание» того мироприятия, которое лирическому герою глубоко враждебно и чуждо. Только утрата веры в одухотворенность мира буквально, образно зримо соединяет Я с толпой, творящей насилие.

Все дальнейшее развитие сюжета стихотворения — это стремление героя вернуться к человеческой сущности, заново обрести самого себя (Большухин, Александрова 2022: 133).

Отсюда — «перестановка» участников конфликта при сохранении за соитием исходных языческих ассоциаций; месть лирического героя Маяковского «всему» (миру в целом) оборачивается мстостью *трутней* поэту:

*...И мстят ему, может быть, только за то,  
Что там, где кривят и коверкают,  
Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт  
И трутнями трутся и ползают,  
Он вашу сестру, как вакханку с амфор,  
Подымет с земли и использует.*

(Пастернак 2003: 156)

Отмечая «двуголосие» словесного выражения кульминации, С. Н. Бройтман мотивирует его вынужденным обращением Пастернака к враждебному языку обывателей (при этом сама «вынужденность» приема остается не объясненной):

<...> на слово субъекта речи падает объектная тень «их» языка. <...> На фоне «сестры-жизни» <...> такое сочетание <вашу сестру>, сохраняя память об источнике, одновременно оказывается его прозаически сниженным (и что хуже — опошленным) вариантом <...>. Не менее сложно и слово «использует». Это, конечно, «их» слово. Оно принято субъектом речи для того, чтобы быть преодоленным, но сохраняет отчетливое двуголосие, которое *не может быть снято нарастающей высотой и грандиозностью финала* (Бройтман 2007: 537).

Внимание к реминисцентным связям текста Пастернака с поэзией Маяковского позволяет предложить иное прочтение.

Во-первых, Маяковский нередко прибегал к «чужому», не только «прозаическому», но даже «пошлomu» слову, которое, будучи перенесено в новый контекст, буквально взрывало инерцию литературных ожиданий читателя. Укажем лишь на один выразительный и несомненно памятный Пастернаку образец такой творческой практики — из *Облака в штанах*:

*Невероятно себя нарядив,  
пойду по земле,  
чтоб нравился и жегся <...>.  
Вся земля поляжет женицной,  
заерзает мясами, хотя отдаться*

(Маяковский 1955: 187)

Вероятно, пастернаковская *вакханка*, *подымаемая* героем-поэтом *с земли*, явилась творческой контаминацией двух образов «языческой» страсти «от Маяковского». Во-вторых, переход от эротической дерзости и стиливого шокинга к «нарастающей высоте и грандиозности финала»

(С. Н. Бройтман) оправдан законами именно того поэтического мира, который осваивается Пастернаком в качестве «другого», *жуткого* (не только для *любимой*), притягательного, покоряющего.

Автор текста вместе со своей *сестрой-жизнью* (она же адресат высказывания, *любимая*) оказывается втянут в действие, инспирированное, внушенное иной — по отношению к его собственной личности — властной творческой силой. Именно взгляд «из мира Маяковского» избавляет горную символику от лермонтовской (по генезису) демонической двойственности, абсолютизирует духовную чистоту и мощь чувства:

*И таянье Андов вольет в поцелуй,  
И утро в степи, под владычеством  
Пылящихся звезд, когда ночь по селу  
Белеющим блянем тычется.*

(Пастернак 2003: 156)

*Горная* и *звездная* чистота духа соединяются с *утром* — подобно тому, как герой Маяковского проходит через ночные метания, «языческое» самоутверждение, мстительные порывы, чтобы *утром* воззвать *ко всему*:

*До края полное сердце  
вылью  
в исповеди!*

(Маяковский 1955: 106).

При той плотности «маяковских» реминисценций, которые мы постарались показать, неслучайным представляется и близость двух образов «переполненности» чувством: *сердце вылью — вольет в поцелуй*.

Наконец, к последней строфе становится явным накопление семантических и стилевых сдвигов, высвобождающих пастернаковское слово из-под обаятельной власти «другого». Финальный *хаос* не тождествен разрушительному первобытному *хаосу*, что *выползает на свет* при вступлении в человеческий круг *бога неприкаянного*; теперь это «прямая эманация любви и всеединства» (точнее, любви как всеединства), причём «метаморфоза субъекта» влечет за собой переключение всех действий — грандиозных любовных жестов — в безличный план (Бройтман 2007: 539, 540):

*И всем, чем дышалось оврагам века,  
Всей тьмой ботанической ризницы  
Пахнёт по тифозной тоске тюфяка,  
И хаосом зарослей брызнется.*

(Пастернак 2003: 155)

Таким образом, в пределах одного теста совершается перестроение основ поэтического мира — сферы любви и творчества.

Драматизм преодоления «“Маяковского” в себе самом» (Л. Флейшман) выражен кульминационным двустушием о *вакханке* как превращенной,

преображенной волей героя-поэта *сестре*: ведь за *сестринским* образом стоит весь мир пастернаковской книги, где нет места волевому самоутверждению в любви.

Для уяснения итогового смысла этого диалога важно помнить о сугубо тематическом совпадении *Сестры моей — жизни с Облаком в штанах*, «Ко всему», *Флейтой-позвоночником*: подобно трагическим произведениям Маяковского, книга Пастернака рождена любовью отвергнутой, «нездоровой, бессонной, умопомрачительной» (2005а: 624). Между тем образ чувства пастернаковского «я» контрастирует с любовной одержимостью героя Маяковского, как противостоит «богу неприкаянному» олицетворенная сила любви в следующем стихотворении из раздела «Послесловье» — «Давай ронять слова...»:

Ты спросишь, кто велит,  
 Чтоб август был велик...  
 <...>  
 Ты спросишь, кто велит?  
 – Всесильный Бог деталей,  
 Всесильный Бог любви,  
 Ягайлов и Ядвиг.

(Пастернак 2003: 157)

«Давай ронять слова...» написано много раньше, чем «Любимая — жуть! Когда любит поэт...», в 1917-м, но в состав книги стихотворение вошло на стадии подготовки первого издания (Бройтман 2007: 542). Мотивом этого авторского решения было, по-видимому, осознание антиномии «своего» и «другого» (преодоленного), которое столь наглядно выражено контрастными формулами «Бог любви» — «влюбляется бог». Композиционная последовательность текстов, не совпадающая с реальной хронологией творчества, утверждает саму направленность развития — «уход от Маяковского».

В мире Маяковского нелюбящая любимая должна быть отвоевана у «Повелителя Всего» (1955: 252), возвращена, присвоена: «Мария! Мария! Мария! //Пусти, Мария!»; «Мария, дай!» (1955: 191, 193), и со временем лирический герой не изменится: «Я все равно/тебя/когда-нибудь возьму// — одну/или вдвоем с Парижем» (1958: 389). Комплекс отвергнутого влюбленного будет роковым образом воспроизводиться Маяковским в отношениях со всеми современниками (от читателей до товарищей по цеху), с надличными силами (от Бога до советской власти). Именно романтическая позиция «поэта» обрекает его считать мир неотзывчивым: «Глухо.// Вселенная спит, //положив на лапу// с клещами звезд огромное ухо» (1955: 196); «Я хочу быть понят моей страной, //а не буду понят — / что ж?! //По родной стране / пройду стороной, // как проходит / косой дождь» (1957: 489).

Пастернаковский образ «любви поэта» предвещает актуализацию формулы «смерть поэта» в стихотворении на самоубийство Маяковского.

Нам представляется, что и страницы *Охранной грамоты*, посвященные трагедии Маяковского, можно прочесть как изложение сбывшегося пророчества, которое давно созревало в сознании Пастернака. Соответственно, пастернаковское «расподобление» с Маяковским в *Сестре моей — жизни* (а затем радикальное переписывание раннего «Марбурга» — одного из самых «маяковских» его стихотворений) не просто задает иное решение любовной темы, но оформляет мировоззренческий поворот, который переживался Пастернаком в годы работы над книгой о любви: выходом из болезненных, потенциально трагических коллизий становится благодарное приятие мира.

## ЛИТЕРАТУРА

- Альфонсов Владимир. *Поэзия Бориса Пастернака*. 2-е изд. Санкт-Петербург: «САГА», 2001.
- Большухин Леонид, Александрова Мария. *Лирический герой Маяковского: феномен «незавершенности»*. Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2022.
- Бройтман Самсон. *Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь»*. Москва: Прогресс-Традиция, 2007.
- Вильмонт Николай. *О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли*. Москва: Советский писатель, 1989.
- Долинин Александр. «Где спрятан Маяковский? (Заметки об устройстве “Тем и вариаций”»)». *Новое о Пастернаках: Материалы Пастернаковской конференции 2015 года в Стэнфорде* / Под ред. Л. Флейшмана. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2017: 374–396.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 1. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 7. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 9. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1958.
- Пастернак Борис. *Полное собрание сочинений с приложениями*. В 11 т. Т. I: Стихотворения и поэмы 1912–1931. Москва: Слово/Slovo, 2003.
- Пастернак Борис. *Полное собрание сочинений с приложениями*. В 11 т. Т. II: Спекторский. Стихотворения 1930–1959. Москва: Слово/Slovo, 2004 (2004а).
- Пастернак Борис. *Полное собрание сочинений с приложениями*. В 11 т. Т. III: Проза. Москва: Слово/Slovo, 2004 (2004б).
- Пастернак Борис. *Полное собрание сочинений с приложениями*. В 11 т. Т. VII: Письма 1905–1926. Москва: Слово/Slovo, 2005 (2005а).
- Пастернак Борис. *Полное собрание сочинений с приложениями*. В 11 т. Т. X: Письма 1954–1960. Москва: Слово/Slovo, 2005 (2005б).
- Флейшман Лазарь. *Борис Пастернак в двадцатые годы*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2003.
- O’Connor K. T. *Boris Pasternak’s “My sister — life”. The Illusion of Narrative*. Published by Ardis, Ann Arbor, 1988.

## LITERATURE

- Al’fonsov Vladimir. *Poeziya Borisa Pasternaka*. 2-e izd. Sankt-Peterburg: “SAGA”, 2001.
- Bol’shuchkhin Leonid, Aleksandrova Mariya. *Liricheskiy geroy Mayakovskogo: fenomen “nezavershennosti”*. Moskva: Izdatel’skiy dom Vyshey shkoly ekonomiki, 2022.

- Broytman Samson. *Poetika knigi Borisa Pasternaka "Sestra moya — zhizn"*. Moskva: Progress-Traditsiya, 2007.
- Dolinin Aleksandr. "Gde spryatan Mayakovskiy? (Zametki ob ustroystve 'Tem i variatsiy')". *Novoye o Pasternakakh: Materialy Pasternakovskoy konferentsii 2015 goda v Stenforde / Pod red. L. Fleishmana*. Moskva: Izdatel'skiy tsentr "Azbukovnik", 2017: 374–396.
- Fleishman Lazar'. *Boris Pasternak v dvadtsatyye gody*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proyekt, 2003.
- Mayakovskiy Vladimir. *Polnoye sobraniye sochineniy*. V 13 t. T. 1. Moskva: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1955.
- Mayakovskiy Vladimir. *Polnoye sobraniye sochineniy*. V 13 t. T. 7. Moskva: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1957.
- Mayakovskiy Vladimir. *Polnoye sobraniye sochineniy*. V 13 t. T. 9. Moskva: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1958.
- O'Connor K. T. *Boris Pasternak's "My sister — life"*. *The Illusion of Narrative*. Published by Ardis, Ann Arbor, 1988.
- Pasternak Boris. *Polnoye sobraniye sochineniy s prilozheniyami*. V 11 t. T. I: Stikhotvoreniya i poetry 1912–1931. Moskva: Slovo/Slovo, 2003.
- Pasternak Boris. *Polnoye sobraniye sochineniy s prilozheniyami*. V 11 t. T. II: Spektorskiy. Stikhotvoreniya 1930–1959. Moskva: Slovo/Slovo, 2004 (2004a).
- Pasternak Boris. *Polnoye sobraniye sochineniy s prilozheniyami*. V 11 t. T. III: Proza. Moskva: Slovo/Slovo, 2004 (2004b).
- Pasternak Boris. *Polnoye sobraniye sochineniy s prilozheniyami*. V 11 t. T. VII: Pis'ma 1905–1926. Moskva: Slovo/Slovo, 2005 (2005a).
- Pasternak Boris. *Polnoye sobraniye sochineniy s prilozheniyami*. V 11 t. T. X: Pis'ma 1954–1960. Moskva: Slovo/Slovo, 2005 (2005b).
- Vil'mont Nikolay. *O Borise Pasternake. Vospominaniya i mysli*. Moskva: Sovetskiy pisatel', 1989.

Леонид Большухин, Марија Александрова

### „КАД ПЕСНИК ЛУБИ...“: ПАСТЕРНАК VS МАЈАКОВСКИ

#### Резиме

У раду се разматра песма Бориса Пастернака „Вољена — језа! Кад песник љуби...“, која заузима посебно место у структури књиге *Живой — браїи мој* и у саставу њеног крајњег дела „Поговор“. Показано је да аутор песме представља вредносну позицију, модел понашања и стваралачку философију заљубљеног „песника“ као „другог“ у односу према лирском „ја“. Испоставља се да је тај „други“ у Пастернаковој стваралачкој свести Мајаковски. Пратећи пут одбијања номинације „песник“ као облика самоодређења, аутори рада показују везу песме „Вољена — језа! Кад песник љуби...“ са *Защитийном ѿвољом*, а такође детаљно заснивају хипотезу о најважнијем тексту за ствараоца *Живойа — браїи моѡ* — шокантној песни Мајаковскому „Свему!“.

*Кључне речи:* Пастернак, Мајаковски, песник, „други“, лирски дијалог, „туђа“ реч.



Борис В. Соколов  
bvsokolov@yandex.ru

Boris V. Sokolov  
bvsokolov@yandex.ru

## ДОКТОР ГАРИН В ЭПОХУ ЯДЕРКИ

### DOCTOR GARIN DURING THE EPOCH OF NUCLEAR WAR

В статье анализируется роман Владимира Сорокина *Наследие*, завершающий трилогию о докторе Гарине. Устанавливается связь романа с событиями войны на Донбассе и российско-украинской войны. Выявляются реальные прототипы персонажей, связанных с этими войнами, и литературные источники романа. Также выявляются особенности композиции романа и трилогии в целом. Доказывается, что в романе пародируется советская литература о гражданской войне в России, русская и иностранная литература XX-XXI веков, а также литература, созданная с помощью искусственного интеллекта.

*Ключевые слова:* Владимир Сорокин, русская литература XXI века, советская литература о гражданской войне, война на Донбассе, российско-украинская война, Искусственный Интеллект.

The article analyzes Vladimir Sorokin's novel *Legacy*, which completes the trilogy about Dr. Garin. The connection of the novel with the events of the war in Donbas and the Russian-Ukrainian war is established. The real prototypes of the characters associated with these wars and the literary sources of the novel are being investigated. The peculiarities of the composition of the novel and the trilogy as a whole are also revealed. It is proved that the novel parodies Soviet literature about the Russian civil war, Russian and foreign literature of the XX-XXI centuries, as well as literature created with the help of artificial intelligence.

*Keywords:* Vladimir Sorokin, Russian literature of the XXI century, Soviet literature about the civil war, the war in Donbass, the Russian-Ukrainian war, Artificial Intelligence.

#### **1. Война всех против всех, или Новая жизнь советской прозы о гражданской войне**

Новый роман Владимира Сорокина *Наследие* является не только завершением трилогии о докторе Гарина, но и первым художественным откликом на войну России против Украины, начавшуюся 24 февраля 2022

года. Действие романа происходит в не столь отдаленном будущем, примерно через 20 лет после времени действия в романе *Доктор Гарин* (2021), поскольку в *Наследии* детям Гарина, которые были зачаты в предыдущем романе, уже 20 лет. За это время произошло много трагических событий. После неудачной для себя войны с применением ядерного оружия («ядерки») Россия распалась на множество отдельных республик, которые в ее Азиатской части оказались зависимы, главным образом, от Китая, который также присоединил к себе территории нынешнего Приморья, Уссурийского края и Забайкалья, ранее входившие в состав Цинской империи. В связи с этим в Китае ежегодно празднуется «День возвращения северных территорий» — пародия на введенный Путиным «День воссоединения новых регионов с Россией», т. е. украинских территорий, оккупированных российскими войсками.

Сам Сорокин, комментируя роман *Наследие* после того как Следственный комитет России начал проверку произведения на предмет пропаганды ЛГБТ и насилия над детьми, отмечает, что «мы живем в мире, который гораздо жестче самой жестокой литературы. Многие десятилетия описывая сцены насилия, я задаюсь одним и тем же вопросом: почему люди не могут без этого обойтись? Других целей у меня нет» (Мамиконян, Ломыкина, Алеева 2024). И сцены насилия разного рода составляют основное содержание первых двух частей *Наследия*.

Первая часть романа, «Транссибирский экспресс №4», и вторая часть, «Партизанский отряд “УЁ”», представляют собой пародию на советскую литературу о гражданской войне в России 1917–1922 годов. Транссибирский экспресс №4, выходящий из Хайшенъвэя (китайское название Владивостока) в Дальневосточной республике, и следующий в Уральскую республику, тянет паровоз, который топят обрубками человеческих тел. Это напоминает о ломтевозе из текста клона Андрея Платонова в сорокинском романе *Голубом сало* (1999), который топят «ломтями» человеческих тел. Рассказ писателя-клона, в свою очередь, пародирует повесть Андрея Платонова *Сокровенный человек* (1927), где паровоз со снегоочистителем с ножами расчищает путь для красных бронепоездов в прифронтовой полосе. Идея ломтевоза навеяна коммунистической легендой о красном командире Сергее Георгиевиче Лазо, якобы сожженном в паровозной топке японцами и уссурийскими казаками в апреле или мае 1920 года на станции Усури, т. е. как раз в тех местах, где происходит действие *Наследия* (здесь Усурийск уже превратился в китайский Шуайбинь). В действительности Лазо был расстрелян то ли японцами, то ли казаками, и произошло это либо непосредственно во Владивостоке, либо на одной из близлежащих станций, а труп его зарыли в безымянной могиле или сожгли (Климов 2004).

В романе человеческое топливо поставляется из прицепленного к экспрессу пыточного вагона iron maiden, где контрразведчики пытаются и казнят заподозренных «врагов народа», которых набирают на каждой стан-

ции. Такая практика будто бы ускорила «очистительные процессы в измененных войною шести государствах и способствовало упрочению мира на всём сибирско-азиатском континенте» (Сорокин 2024: 19). Iron maiden — это не только название средневекового пыточного приспособления «железная дева», но и название современной компьютерной игры. Китайское же название пыточного вагона, Ши-Хо, переводится как «стиснутые зубы». В китайской гадательной *Книге перемен (И Цзин)* (около 700 года до. н. э.) гексограмма № 21 Ши-Хо означает не только «Стиснутые зубы», но и «развитие» и «благоприятно применение тюрем». Как полагал Юлиан Шуцкий, «образ “стиснутых зубов” выражает, во-первых, восстановление нарушенного единства, и, во-вторых, разрушение того, что попадает между зубами. Только такое активное очищение от чуждого приводит развитие к продвижению вперед» (Шуцкий 1993: 340). Этот принцип исповедуется не только Китаем, но и большинством правителей построссийских государств во Вселенной Сорокина.

Но Ши-Хо, как iron maiden, также является компьютерной игрой Shih Ho. На просторах бывшей России происходит смешение языков, возникают жуткие пиджины, а допрос в iron maiden ведут одновременно на русском, китайском и алтайском.

Сорокин также ориентировался на фильм Александра Гордона «Сергей Лазо» (1968), где главного героя сыграл Регимантас Адомайтис. Сюжет картины заключается в том, что после ареста Лазо и его товарищей везут по Транссибу в арестантском вагоне, и Лазо вспоминает различные события своей жизни. Допрашивают арестованных японский генерал Оой (А. Сейта) и белогвардеец есаул Бочкарев, которого сыграл известный режиссер Андрей Тарковский, который также, по некоторым данным, был соавтором сценария фильма. Оба эти персонажа — исторические личности. Генерал Оой Сигэмото (1863–1951) командовал японским экспедиционным корпусом в России в 1919–1920 годах. Валериан Иванович Бочкарев (1892–1923) был уссурийским казаком и погиб на Камчатке в бою с красными партизанами, уже в чине полковника. Советская легенда приписывала ему казнь Лазо и его товарищей Алексея Луцкого и Всеволода Сибирцева, как это происходит и в финале фильма, но доказательств участия Бочкарева в убийстве Лазо до сих пор не найдено. У Сорокина же в пыточном вагоне допрос арестованных ведут есаул Гузь в форме ротмистра СБ ДР (Службы безопасности Дальневосточной Республики) и капитан ГБ КНР Лю Жень Ши.

Начало сорокинского романа заставляет вспомнить тот эпизод романа *Белая гвардия* (1925) Михаила Булгакова, где поручик Мышлаевский рассказывает о беседе с мужиком, выдавая себя за петлюровца: «Чего этот богоносный хрен возликовал: «Хлопчики... хлопчики...» Говорю ему таким сдобным голоском: «Здорово, дид. Давай скорее сани». А он отвечает: «Нема. Офицерня уси сани угнала на Пост». Я тут мигнул Красину и спра-

шиваю: «Офицерня? Тэк-с. А дэ ж вси ваши хлопци?» А дед и ляпни: «Уси побиглы до Петлюры». А? Как тебе нравится? Он-то сослепу не разглядел, что у нас погоны под башлыками, и за петлюровцев нас принял. Ну, тут, понимаешь, я не вытерпел...» (Булгаков 2023: 199–200)

В сорокинском романе «товарищ подпоручик» Кривошеин порет плеткой мужика за доставку мороженных «ломтей» для Транссибирского экспресса. Наказуемый же оправдывается: «— Так де ж мы парных найдём? — взмолился мужик, держа засаленные рукавицы у своей заросшей бородой физиономии. — Тюрма пуста, лагерь пуст!» (Сорокин 2024: 13)

Роман Артёма Веселого *Россия кровью умытая* (1924–1932) также вспоминается при чтении первых двух частей *Наследия*. Вот как, например, Весёлый описывает казнь предателя: «В солнечный воскресный день Егор Ковалев вывел за город с музыкой и песнями весь гарнизон, выстроил его и начал говорить речь, во время которой он несколько раз распоясывался, вздергивая рубаху и показывая солдатам свою почерневшую, как чугун, спину. Оборвав речь, так как не в силах был терпеть, он подбежал к ползающему на коленях Ежову, и его драгунская шашка заблестала: он оттапал изменнику сперва руки, потом ноги, потом голову» (Весёлый 1990: 307).

У Сорокина в пыточном вагоне происходят аналогичные казни:

«В руках у двух подручных возникли бластеры, сверкнули напряжённо гудящим бело-голубым пламенем. Лучи с громким треском разрезали тело толстяка на части. Подручные теми же крюками подцепили дымящиеся куски и забросили человечину в контейнер.

Подручный алтаец занёс гудящий луч бластера над мальчиком:

— Кого любишь больше — папу или маму?

— Ма-м-му... — пролепетал тот, рыдая.

— Это правильно.

Луч с треском перерезал спину насилуемой.

— Ёб твою, Абат! — Насильники повалились на пол вместе с половинами женщины.

Её тоже разделали и закинули в контейнер.

— Парня к предкам! — скомандовал есаул.

— Встать! — заорал узколицый, тонкогубый и ушастый беларус. — Смирно!

Мальчик выпрямился перед ним, дрожа.

Бластер белоруса развалил мальчика с макушки на две половины. Половины не успели упасть, как их подцепили крюками и зашвырнули в контейнер» (Сорокин 2024: 21–22).

Как это часто бывает в произведениях Сорокина, средневековые пытки и казни осуществляются с помощью самых современных технических средств фантастического будущего — лазерными бластерами<sup>1</sup>. Последняя

<sup>1</sup> Вероятно, идею подобных орудий убийства и пыток подсказало сообщение о том, что китайские инженеры из Сианьского института оптики создали лазерный автомат “KZM-500”, стреляющий лазерными пучками. Пока мощности лазера хватает лишь на

же казнь заставляет вспомнить советскую частушку — образец «черного юмора»:

Маленький Петя на льдине играл,  
Мимо него ледокол проплывал.  
Нет ничего веселее на свете:  
Слева пол-Пети и справа пол-Пети.

Сорокин берет сюжет повести Всеволода Иванова *Бронепоезд 14-69* (1922) — нападение красных партизан на белый бронепоезд и накладывает его на сюжет романа Александра Фадеева *Разгром* (1926) — разгром красного партизанского отряда белоказаками. При этом действие *Наследия*, как и действие *Бронепоезда 14-69* и *Разгрома*, происходит в Приморье. Слово «разгром» с явной отсылкой к роману Фадеева фигурирует в *Наследии* (Там же: 183). В роли отряда, подвергшегося разгрому, выступает партизанский отряд «УЁ» («Уссурийские ёбари»), а в роли разгромившего его казачьего отряда — конкурирующий партизанский отряд «ЗАЁ» (“Забайкальские ёбари”). Оба эти отряда напоминают казачьи и другие самостоятельные отряды в армиях сепаратистских Донецкой Народной Республики (ДНР) и Луганской Народной Республики (ЛНР) в первые годы войны на Донбассе. Такие отряды мало кому подчинялись, кроме своих командиров, и отличались чрезвычайной жестокостью.

Есть у Сорокина и прямое заимствование из повести Всеволода Иванова. Вот описание жены партизанского командира Вершинина в *Бронепоезде 14-69*: «Горело у жены сильное и большое тело, завернутое в яркие ткани. Кровенились потрескавшиеся губы, и выпячивался сквозь платье крепкий живот» (Иванов 1968: т. 2, 137). А в *Наследии* читаем:

«Женщина дородная, как и комиссар. Сибирячка. Встала покорно, юбку задрал. Крепкими руками о тендер оперлась.

— Матушка, одарил Вседержитель тебя охлупьем знатным! — одобряет комиссар, елду направляя.

Вошёл.

И — молча приняла в себя дубину комиссарову, только губу прокусила. Кровь на рельс стылый капнула» (Сорокин 2024: 132).

В обоих случаях искусанные в кровь губы — следствие бурного секса, в романе Сорокина — насильственного.

В *Наследии* исчезли политики-бути из *Доктора Гарина*, чьи просчеты или злая воля привели к войне. Вместо них осталась одна только ЖЖ («живородящая жопа, генетически выращенный круглый зад»:

«ЖЖ была белая, гладкая, размером чуть больше среднего. Её устало сёк прутом рядовой Авдеенко. ЖЖ периодически смешно выпускала газы, пахнувшие розовым маслом. Видно было, что Авдеенко делает это уже давно и порядком устал. Свою правую руку он поддерживал левой. <...>

---

то, чтобы обжигать верхние слои кожи или повредить зрение противника, но в дальнейшем его планируется превратить прототип в реальное боевое оружие будущего (GEEKon 2018).

ЖЖ три раза подряд выпустила газы. Авдеенко перестал её сечь, морщась и поддерживая правую руку.

— Секи! — приказал Пак.

— Господин капитан, рука отваливается.

—левой секи! Или на гауптвахту. Альтернатива, да? Провинность серьёзная у тебя, рядовой.

Авдеенко взял прут в левую руку и принялся неловко сечь ЖЖ» (Там же: 109, 111–112).

Здесь исполнение наказания представлено как действие, в ходе которого наказанным оказывается сам палач. Вероятно, в данном случае пародируется распространённое в современной России палачей сталинского НКВД ссылками на то, что у них была трудная и нужная для общества работа. Но порка ЖЖ может восприниматься также как символическое наказание политиков-бути.

На просторах сибирских республик даже после завершения большой войны продолжается малая война «всех против всех», идет партизанская война. Партизанский отряд «УЁ» («Уссурийские ёбари») изображен Сорокиным в декорациях фадеевского *Разгрома*. Только партизаны «УЁ», как и их конкуренты, партизаны «ЗАЁ», пленных врагов не убивают обычным оружием, а содомизируют, чаще всего — до смерти. Руководители отряда «УЁ» — легко узнаваемы: «Партизанский отряд “Уссурийские ёбари” лейтенант-морпех ДР Иван Налимов слепил ещё во время войны из дезертиров, на газе сидящих. Комиссар Богдан Оглоблин, расстриженный за “злостное и рецидивное мужеложество” настоятель церкви Николая Чудотворца в селе Чугуевке, прибил к отряду сразу после Иссык-Кульского мирного договора, положившего Трёхлетней войне конец. Налимов невысокий, худосочный, с редкой бородкой. Оглоблин — человек-гора, широкий, пузатый, борода густая на груди караваем лежит» (Там же: 126–127). В этих образах легко опознать их прототипы. Для Ивана Налимова таковым послужил бывший лидер Национал-большевистской партии (НБП) писатель Эдуард Лимонов (Савенко) (1943–2020), а для Богдана Оглоблина — бывший активный член НБП писатель Захар (Евгений) Прилепин, активно поддержавшие российскую агрессию против Украины (Прилепин даже комиссарил на Донбассе во время малой войны 2014–2022 годов и во время большой войны, начавшейся в феврале 2022 года). То, что Оглоблин — поп-расстрига, является намеком на то, что священнослужители РПЦ играют в путинской России роль идеологических комиссаров.

Программная речь командира отряда (комотра) Налимова пародирует программу НБП:

«Все мы с вами в своё время сделали свой выбор. Мы знаем, за что воюем. И послали куда подальше капиталистов! Положили на них с прибором! Правда? Правда! А почему, спрошу я вас? Потому что мы — свободные люди! <...>

— Спросят нас дураки: а почему вы жопы рвёте? Зачем до крови ебёте? А?

— Потому что иначе нельзя! — кричит из зала боец Рябчик.

— Потому что иначе нельзя! — командир подхватывает. — А почему иначе нельзя?

— Потому что по-другому не доходит! — голоса кричат.

— Вот! Потому что по-другому не доходит! Правда? Правда! До оболваненных капиталистической пропагандой высшая истина может дойти только через жопу! Правда?» (Там же: 153–154)

Есть в романе Сорокина и явный след *Тихого Дона* Михаила Шолохова. Комотр Налимов обращается к командиру отряда «ЗАЁ» капитану Хвану: «— Дозвольте нам с комиссаром поглядеть, как наши товарищи будут еблю смертную принимать. Чтобы поддержать их по-братски. А опосля и нас заебёте» (Там же: 182). Это — одно из наиболее комических мест *Наследия*.

У Михаила Шолохова и его возможного соавтора есть обращение председателя Донского Совнаркома Федора Григорьевича Подтелкова (1886–1918) к захватившим его и его соратников белоказакам, которое Сорокин явно пародирует: «— Старики! Позвольте нам с Кривошлыковым поглядеть, как наши товарищи будут смерть принимать. Нас повесите опосля, а зараз хотелось бы нам поглядеть на своих друзей-товарищей, поддержать, которые духом слабы» (Шолохов 1928: 181).

Оргия же, которой предаются бойцы отряда «УЁ» после захвата Транссибирского экспресса, напоминает оргию опричников в сорокинском романе *Дне опричника*. Башня современного танка, поставленная на запряженные лошадьми сани в партизанском отряде «УЁ», символизирует сочетание в вооружениях российской армии современных и архаичных образцов, что часто создает причудливые гибриды бронетехники, а также зависимость российского ВПК от импорта из Китая и других стран: «На мощных саях, шестёркой лошадей тащимых, — китайского танка белая башня» (Сорокин 2024: 125). Шире этот рожденный фантазией писателя гибрид пародирует сочетание современного и архаичного в сегодняшней России.

Нынешнюю большую войну России против Украины в романе Сорокина пародирует Трёхлетняя сибирская война, через несколько лет после завершения которой разворачивается действие *Наследия*. В то же время, эта война пародирует и войну на Донбассе, продолжавшуюся с разным уровнем интенсивности с апреля 2014 до февраля 2022 года, т. е. до начала широкомасштабного российского вторжения в Украину. Трёхлетняя сибирская война завершилась Иссык-Кульским мирным договором, который пародирует Минские соглашения, подписанные в сентябре 2014 и в феврале 2015 года и предусматривавшие прекращение войны на Донбассе, но так и не выполненные.

А кочегарами экспресса, бросающими в топку «ломти» человеческих тел, работают очень узнаваемые персонажи. «Кочегар Жека, <...> бритоголовый, средних лет, с тяжёлым подбородком, глазами навыкат и вечно озабоченно полуоткрытым маленьким ртом», кувалдой убивает инакомыслящего: «Кувалда обрушилась на его череп, кровь и мозг брызнули в стороны» (С. 17–18). Также «бритоголовый, с промятым мясистым лицом Жека,

бывший зэк, трижды отсидевший за воровство и изнасилование, говорил в основном на фене, верил в “рок” и в “ситуацию” и в то, что пять юаней лучше, чем четыре; ни дома, ни семьи не имел и подворовывал при любом удобном случае» (С. 38). Жека рассказывает о вербовке заключенных на войну:

« — Я в крытке когда сидел, нашему смотрящему маляву подогнали: подписан приказ главкома — зэков с малым сроком тянуть в чистильщики на бронепоезда, заносы снежные чистить, день за три в хате, лучшим — амнистия...

— Чушь! На каждом бронепоезде имеется укомплектованная бригада, снегорезы, угольники.

— То-то и дело, тема гнилая, им ломти в топку нужны, а не работяги, но ясно стало, что многие лёгкие поведутся, ну, те, что по бакланке, или просто мужики по первоходке. И вишь, ломаются, падлы, с этой темой в крытку! Не в зону, где воздуха для мыслей у человека до хуя, а в крытую! А тут кубатура, бля, бетон! Какие мысли, нах? Спёртость ума! Короче, смотрящим тогда был Володя Кореец, достойный кент, законник, и вот он эту шнягу просто, бля, закрыл, как дважды два: разослал он по хатам...» (С. 39–40)

А еще кочегар Жека выступает в роли повара, когда готовит банкет для отряда «УЁ»: «Жека вызвался помочь, рассказав, как поваром на зоне работал и начальству лагерному банкеты закатывал» (С. 187).

Перед нами — злая пародия на Евгения Владимировича Пригожина, создателя частной военной компании «Вагнер», которая сыграла большую роль в российско-украинской войне. Пригожина также называли «кремлевским поваром», поскольку он владеет ресторанным бизнесом и принимал в своем ресторане Владимира Путина с иностранными гостями, откуда будто бы и началось его знакомство с российским президентом. Портрет Жеки совпадает с портретом Пригожина. Евгений Владимирович активно вербовал заключенных для войны против Украины. Слова Жеки о том, что заключенные нужны как «ломти в топку» — это намек на гибель большинства заключенных в так называемых «мясных штурмах». Пригожин был бизнесменом с уголовным прошлым, имевшим две судимости и проведенным девять лет в местах лишения свободы. Он обильно оснащал свою речь блатным жаргоном. Кроме того, Пригожин неоднократно обвинялся в хищениях денег, выделявшимся ему Министерством обороны и мэрией Москвы.

Второй кочегар — это Гера:

«Поджарый, с правильными чертами всегда серьёзного лица с офицерскими усиками Гера, бывший штабс-капитан ВДВ ДР, разжалованный во время войны сперва в солдаты за “бунт против штабных бездарей”, а потом и вовсе комиссованный по ранению, верил в православно-бога, имел жену во Владивостоке и сына в Пекине, говорил на старомодном русском, был честен до идиотизма, непримирим к врагам и нетерпим к несправедливости. Исык-Кульский мирный договор он презирал, считая предательством» (С. 38–39).

Перед нами — чуть менее злая, чем на Пригожина, пародия на Игоря Всеволодовича Гиркина (он же — Игорь Иванович Стрелков), отставного полковника ФСБ, который командовал российским отрядом, захватившим Славянск в апреле 2014 года, что привело к началу войны на Донбассе. В дальнейшем он был министром обороны и командующим вооружёнными силами самопровозглашенной сепаратистской Донецкой Народной Республики (ДНР), но в августе 2014 года, после появления на территории Донбасса значительных контингентов российских регулярных войск, был смещен с этого поста и вынужден был уехать в Россию. Гиркин-Стрелков отличается монархическими взглядами и участвовал в российском реконструкторском движении, играя роль унтер-офицера Дроздовского полка белой Добровольческой армии, а позднее состоял во военно-историческом объединении «Марковцы», названного в честь другого полка Добровольческой армии. Он пытался строить армию ДНР на традициях Русской императорской армии, белой Добровольческой армии и православия. В одном из своих приказов Гиркин-Стрелков писал: «Мы называем себя православной армией и гордимся тем, что мы служим не золотому тельцу, а Господу нашему Иисусу Христу. ...Матерная брань — это богохульство, которое всегда считалось тяжким грехом. ...Невозможно русскому воину употреблять язык врага. Это духовно унижает нас и ведёт армию к поражению» (Robinson 2014). Гера — один из немногих персонажей романа, кто не матерится. До своего ареста в июле 2023 года по обвинению в призывах к экстремизму Гиркин-Стрелков, как и Пригожин, в своем телеграм-канале неоднократно резко критиковал руководство российского Министерства обороны и Генерального штаба за ошибки, допущенные во время войны против Украины. Он также крайне негативно относится к Минским соглашениям, считая их предательскими со стороны руководства России по отношению к «народу Донбасса».

Оба персонажа занимаются тем же, чем занимались прототипы, — подбрасывают «пушечное мясо» в топку войны. Партизаны отряда «ЗАЁ» устраивают между Жекой и Герой поединки в боях без правил, обещая победителю жизнь. Побеждает Гера, но в результате в живых оставляют обоих. Очевидно, роман *Наследие* писался еще до ареста Гиркина и ликвидации Пригожина, осуществленной 23 августа 2023 года, ровно через два месяца после поднятого им мятежа с походом на Москву.

Поединок Жеки и Геры пародирует известную «Песню о сентиментальном боксёре» (1966) Владимира Высоцкого (Высоцкий 1994: т. 1, 199–200):

Удар, удар, ещё удар,  
Опять удар. И вот  
Борис Буткеев (вариант: Евсеев. — Б. С.) (Краснодар)  
Проводит апперкот.

Вот он прижал меня в углу,  
Вот я едва ушёл,  
Вот — апперкот, я — на полу,  
И мне нехорошо!

Но думал Буткеев, мне челюсть кроша:  
«И жить хорошо и жизнь хороша!»

В трибунах свист, в трибунах вой:  
Ату его — он трус!  
Буткеев лезет в ближний бой,  
А я к канатам жмусь.

Но он пролез — он сибиряк,  
Настырные они!  
И я сказал ему: Чудак!  
Устал ведь, отдохни!  
Но он не услышал, он думал, дыша,  
Что жить хорошо и жизнь хороша.

А он всё бьёт, здоровый чёрт,  
Я вижу — быть беде, —  
Ведь бокс не драка, это спорт  
Отважных и т. д.

Вот он ударил  
раз, два, три  
И... сам лишился сил,  
Мне руку поднял рефери,  
Которой я не бил.

Лежал он и думал, что жизнь хороша.  
Кому — хороша, а кому — ни шиша!

В романе Жека оказывается в роли боксера из Краснодара, а Гера — в роли «сентиментального боксера»:

«Жека стал бить размашисто, нанося удары снизу вверх, на ногах полуприсев, каждый удар выкриком злым сопровождая:

— Ха, бля! Ха, бля! Ха, бля!

Гера молча отражал, на месте стоя. И тоже ударил: мимо, мимо, вскользь лысой башки Жекиной. Наблюдающим быстро понятно стало — если Гера и брал уроки бокса, то немного и недолго. Кулак Жеки попал Гере в ухо, он пошатнулся, но устоял на столе. Из уха пошла кровь. <...>

Жека бил, размахиваясь широко, брызгая слюной, глаза пуча, по столу топоча. Гера стал пятиться, отбиваясь, но не попадая. Лицо его с маленькими усиками выражения своего не потеряло, только щёки покраснелись. “Я офицер!” — словно это лицо говорило. <...>

Удары его отчаянные, беспорядочные на Геру посыпались. Защищался тот как мог. Попал Жека снова по уху, нос задел и по голове вскользь. Гера ударил ответно — раз, другой, третий. Отпрянул Жека. Стало заметно, что устал он: дышал тяжело ртом разбитым, лицо покраснелось. Гера высморкал кровь из носа расквашенного. Жека вперёд кинулся, махая руками из последних сил:

— Хи, бля! Хи, бля! Хи, бля!

Увернулся Гера от двух ударов, сам ударил Жеку в челюсть. И попал. Отшатнулся тот, попятился и задницей плоской на стол присел. Гера добивать

не стал — замер над севшим, кулаки окровавленные у груди держа. Жека сидел на столе, кровавый рот открыв, дыша тяжело» (Сорокин 2024: 195–197).

Главный герой трилогии Владимира Сорокина, образованной повестью *Метель* (2010) и романами *Доктор Гарин* (2021) и *Наследие* (2023), доктор Платон Ильич Гарин, перед *Наследием* пережил ядерную войну. В этой войне его жена Маша погибла, а он лишился своих титановых протезов и получил огромную раковую опухоль в пол-лица. Гарин превратился в нищего безногого инвалида, который передвигается с помощью двух железных утюгов: «В проходе на низкой коляске, опираясь на пол двумя утюгами, стоял инвалид. Это был полный, широкогрудый старик с большой белой бородой, большим красным носом и выбритым черепом» (Там же: 44). Такой инвалид с утюгами присутствовал у Сорокина уже в романе в рассказах *Сахарный Кремль* (2008), действие которого происходит в той же фантастической антиутопии российского будущего. По ходу романа Гарин встречает своих детей — близнецов Алю и Оле, чья мать, великанша («большая») Матрёна Пехтерева<sup>2</sup>, которая боролась против китайцев и их союзников и погибла, и близнецов Хррато и Плабюх из племени чернышей, чья мать, «белая ворона» — альбиноска Цбюхрр, тоже погибла во время войны. Хррато и Плабюх, обладающие присущей чернышам необычайной силой и ловкостью, а также устойчивости к любым болезням, уничтожают стрелами отряд «ЗАЁ» во главе с его командиром капитаном-подводником Семёном Хваном. Последний может восприниматься читателями как пародия на министра обороны тувинца Сергея Шойгу, хотя это вряд ли входило в намерение автора. Портрет Хвана похож на портрет Шойгу: «Хван — невысок, кряжист, круглолиц и злобен всегда почти» (Там же: 179).

Доктор Гарин умирает, но его дети остаются в живых. Его смерть символизирует смерть старой постсоветской интеллигенции (она же старая российская интеллигенция, существовавшая со второй половины XIX века), на смену которой приходят более жизнеспособные наследники, отличающиеся, однако, крайней примитивностью языка.

## 2. Эпоха *milklit*, или Памятник мировой литературы

Последняя, третья часть *Наследия*, «*Milklit*», пародирует роман Сорокина *Роман* (1985–1989), где, в свою очередь, пародировалось пространство русского романа XIX века. В третьей части *Наследия* сначала возникает чеховское пространство, в которое, однако, вплетаются произведения других русских и иностранных писателей, в том числе *Les Bienveillantes* (Благо-

<sup>2</sup> Прототипом атаманши Матрёны Саввишны Пехтеревой могла послужить атаманша Анна Прокопьевна Черепанова, вместе с мужем, купцом Андрианом Григорьевичем Черепановым, возглавлявшая антикоммунистический партизанский отряд в Верхонском уезде Иркутской губернии в 1918–1924 годах. Анна Черепанова послужила прототипом Пестимей Морозовой (Серафимы Клычковой) в романе Анатолия Иванова *Тени исчезают в полдень* (1963) (Анищенко 2018 № 8: 16–18).

*волительницы*) (2006) Джонатана Литтелла, а также литературная критика XX и XXI веков. Связь с Чеховым подчеркивается тем, что один из персонажей третьей части *Наследия* носит фамилию Киршгартен, т. е. «Вишневый сад» в переводе с немецкого.

Milklit — это не только название музыкальной группы и молочного коктейля, но и название новой литературы (milk literature, хотя такой расшифровки в романе нет), которая создается путем пахтания и пластования из молока сметаны, масла и творога, из которых плетутся и вяжутся причудливые узоры. Читатели как бы съедают эти продукты, тем самым знакомясь с содержанием произведений milklit, которые создаются milkscripter'ами главным образом в виде *творога*. Это слово в данном случае одновременно — и молочный продукт, и результат творчества. А «переплетчики» переводят постепенно исчезающую обычную бумажную и цифровую литературу в milklit. В лице milklit Сорокин пародирует литературу, написанную искусственным интеллектом (ИИ). А milkscripter'ы — это пародия на промпт-инженеров.

В milklit Сорокин пародийно овеществляет метафору «наестся литературой»:

«Мода прошла! Читатели наелись.

— Все мы объелись фронтовой литературой, — вздохнула Ольга. — До изжоги» (С. 311).

Ознакомление читателей с milklit имитирует процесс поедания молочных продуктов, но без уничтожения самого произведения и, вероятно, у читателей (потребителей milklit) возникают соответствующие вкусовые ощущения, передающие содержание продукта (произведения):

«Выдвинув ящик стола, Телепнёв достал коробку тёмно-синего пластика, открыл и стал передавать жене для всех такие же тёмно-синие очки, похожие на плавательные. Свои тёмно-синие очки он достал из центрального ящика стола и тут же надел. Все очки были с круглыми линзами. <...>

Засучив рукава, он ловко размял свои пальцы и погрузил их в *молоко*. Пальцы задвигались, *молоко* и *творог* отозвались им. Очки у всех сразу активировались, на них сбоку загорелось по синей искре.

В тарелке стал расти массив *творога*, множась структурно и раскрываясь энергетически. Дрожь пробежала по телам сидящих. И начался процесс поглощения текстовой массы» (С. 328–329).

Имя Киршгартена — Ролан напоминает нам как о похожем имени главного героя романа *Роман*, так и о французском философе и филологе Ролане Барте. Последний утверждал:

«Текст не следует понимать как нечто исчислимое. Тщетна всякая попытка физически разграничить произведения и тексты <...> Произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства, а Текст — поле методологических операций <...> Произведение может поместиться в руке, текст размещается в языке, существует только

в дискурсе (вернее сказать, что он является Текстом лишь постольку, поскольку он это сознает). Текст — не продукт распада произведения, наоборот, произведение есть шлейф воображаемого, тянущийся за Текстом. Или иначе: *Текст ощущается только в процессе работы, производства*. Отсюда следует, что Текст не может неподвижно застыть (скажем, на книжной полке), он по природе своей должен *сквозь что-то* двигаться — например, сквозь произведение, сквозь ряд произведений. <...> Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая — множественность *неустраняемая*, а не просто допустимая. В Тексте нет мирного сосуществования смыслов — Текст пересекает их, движется сквозь них; поэтому он не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла. Действительно, множественность Текста вызвана не двусмысленностью элементов его содержания, а, если можно так выразиться, *пространственной многолинейностью* означающих, из которых он соткан (этимологически «текст» и значит «ткань» в подавляющем большинстве из индоевропейских языков)» (Барт 1989: 413–414, 416).

Сорокинская *milklit* как раз иллюстрирует мысль Барта о движении текста (процесс пахтания, пластования, вязания) и о его множественности.

Финал *Наследия* пародирует как финал *Романа*, так и финал фильма «Крах инженера Гарина» (1973) Леонида Квинихидзе — телеэкранизации романа Алексея Толстого *Гиперболоид инженера Гарина* (1925–1927). Сорокина явно привлекло совпадение фамилии его героя с фамилией героя Алексея Толстого. В финале *Романа* главный герой, Роман Алексеевич Воспенников, как бы превращается в Родиона Романовича Раскольникова и топором уничтожает почти всех персонажей *Романа* — героев классической русской литературы, а потом умирает сам. В финале «Крах инженера Гарина» секретарь американского миллионера Роллинга (Василий Корзун) немец Шефер (Михаил Волков), связанный с радикальными националистическими организациями и стремящийся овладеть гиперболоидом Гарина — предшественником лазерных бластеров *Наследия*, насмерть травит ядовитым газом Роллинга и всех остальных, находящихся на острове. При этом Шефер и несколько его подручных надевают противогазы и спасаются от газа. Они спасают Петра Петровича Гарина (Олег Борисов), также надев на него противогаз. Но Гарин направляет луч гиперболоида на вулкан, и вырвавшаяся наружу лава уничтожает и Шефера, и Гарина, и гиперболоид. В *Наследии* переплётчик Ролан Киришгартен также использует газ против остальных персонажей третьей части, но лишь для того, чтобы на время усыпить их, а не убить:

«В это мгновенье из кармана белых брюк Киришгартена на ковёр выпала китайская граната honglouteng (Сон в красном тереме (кит.). — название гранаты здесь не только является названием известного классического китайского романа XVIII века, но и указывает на то, что газ является только снотворным, но не летальным. — Б. С.) и взорвалась с мягким хлопком, заполнив кабинет усыпляющим газом. Сидящие, погружённые в процесс по-

глощения *творога*, запоздало зашевелились, но даже не успели встать со своих мест: газ действовал мгновенно.

Головы их бессильно опустились или откинулись на спинки стульев. Вера и Лурье сползли со стульев на ковёр, остальные остались сидеть в нелепых позах. Продолавший пластовать Телепнёв был поражён газом в момент творчества. Голова его свесилась на грудь, руки остались на блюде.

Киришгартен, зажав нос, ещё до хлопка гранаты выхватил из другого кармана кислородную маску и быстро приложил её к носу и рту.

Затем он снял тёмно-синие очки, встал, повесил их на спинку стула и полностью надел маску. Подошёл к Телепнёву и отодвинул его стул на колёсиках от стола, глухо пробормотав под маской:

— Посторонись, Петя. Проснёшься — простишь» (Сорокин 2024: 341–342).

Вся эта операция понадобилась Киришгартену для того, чтобы вырезать из массива *творога*, т. е. из ткани романа, Гарина: «Погрузив свои пальцы в *умное* молоко, активировал *milksaw* (молочная пила (англ.) — *Б. С.*), вырезал из массива *творога* кусочек с телом скончавшегося инвалида, убрал его в холодильный пакет и сунул пакет в карман брюк» (Там же: 342). Затем Киришгартен творит памятник Гарину из «*умного* молока», причем полученный *творог* превращается в мрамор:

«В тарелке росла гигантская скульптура человека, вытягиваясь вверх, обрастая антропоморфными подробностями. Достигнув десятиметровой высоты, рост массы прекратился, она стала расширяться, становясь скульптурой, выполненной в стиле позднего классицизма конца XIX века. Десятиметровый человек в докторском халате стоял, скрестив на груди могучие руки. Волевое лицо человека обрамляла густая борода, голова его была лысой, а на большом носу виднелось белое, тончайше вылепленное из *творога* пенсне. Вместо ног из-под халата виднелись два протеза, обутые в ботинки. Скульптуру поддерживал квадратный постамент.

Ролан осмотрел скульптуру и произнёс:

— Принято.

— Материал? — спросила Ролана умница.

— Каррарский мрамор, — ответил он.

Раздался ни на что не похожий звук, и *творог* стал перестраиваться в структуру мрамора. Тарелка треснула и развалилась на куски.

На постаменте прорезалась надпись:

ДОКТОР

ПЛАТОН ИЛЬИЧ ГАРИН

(это — единственное упоминание фамилии, а также имени и отчества Гарина в *Наследии*. — *Б. С.*)

Солнце засверкало на мраморе. Исполинская фигура стояла, глядя на запад. <...> В лунном свете это лицо приобрело новое выражение: словно мраморный исполин готов разжать свои волевые губы, чтобы сообщить раскинувшегося вокруг миру что-то очень важное, но пока не хочет этого делать» (Там же: 348–349).

С одной стороны, такой финал *Наследия* и трилогии в целом означает, что вся история доктора Гарина, включая полные тексты *Метели* и *Доктора Гарина*, две из трех частей *Наследия*, а также финал романа «Белые близне-

цы» в третьей части — это продукт milklit, созданный milkscripter'ом Петром Олеговичем Телепнёвым.

С другой стороны, гигантский памятник Гарину — это памятник русской интеллигенции, которая всегда смотрела на Запад, но так и не смогла разработать и провести в жизнь сколько-нибудь действенную программу преобразования России по западным стандартам. И находится памятник Гарину на обрыве, с которого может в будущем рухнуть. Но есть и надежда на то, что интеллигенция еще скажет свое слово.

Получается, что реальным, а не воображаемым, т. е. относящимся не к созданным героями литературным текстам, а к, пусть фантастической, но реальности, в трилогии о докторе Гарине является только третья часть *Наследия* (за вычетом финала «Белых близнецов»). А в том, существовали ли в этой реальности третьей части *Наследия* доктор Гарин и другие персонажи *Метели*, *Доктора Гарина* и первых двух частей *Наследия*, читателю нельзя быть уверенным. Но, во всяком случае, разрушительная ядерная война, жертвой последствий которой, в конечном счете, стал доктор Гарин, была и в той реальности, где действуют Ролан Киршгартен, Петр Олегович Телепнёв и другие milkscripter'ы и их родственники и друзья. Сообщается, что

«в мешанине обугленного, топорщащегося, замшелого дерева проступали два идеально ровных круглых озера с тёмной болотной водой. Это были воронки от двух ядерных бомб, сброшенных четыре с небольшим года назад на городище чернышей зимней ночью во время главного их праздника — ритуального сожжения мохавты, огромного каменного топора, сложенного чернышами из десятков тысяч деревянных копий айфонов. Сожжение сопровождалось коллективным соитием жителей страны на болоте» (Там же: 344–345).

Таким образом, супертоталитарное государство чернышей оказалось уничтожено, и дети Гарина Хррато и Плабюх, возможно, остаются последними представителями этого народа на Земле. Также в третьей части *Наследия* упоминается ядерная бомбардировка Канска, во время которой потерял зрение слепой юноша — видный представитель «прозы голодных тыловиков» milklit'a: «Когда ударили ядром по Канску, он был мальчиком. И смотрел на взрыв» (Там же: 308).

А читая «Les Bienveillantes», где речь идет о преступлениях нацистов во Второй мировой войне, одна из героинь *Наследия* размышляет про себя явно в контексте современности и в духе Льва Толстого:

«Отчего люди так много и часто убивают друг друга? Это уже даже не традиция, а какой-то оброк, повинность... убить ещё миллион себе подобных... то есть — самих себя... мы убьём ещё миллион самих себя в этом месяце... и миллион в следующем... убьём... убьём... и тогда на земле наступят гармония и порядок... нет... равновесие... рав-но-весие... равновесие абсурда... и это вовсе не жизнь, Оленька...» (Там же: 246)

Действие третьей части *Наследия* происходит в Алтайской Республике, которая уже в *Докторе Гарине* выглядела таким островком относи-

тельной стабильности в бушующем море «нового средневековья». И уже в *Докторе Гарине* упоминается фантастический летательный аппарат «поперечный аэропиль» (Сорокин 2021: 9). А в *Наследии* на аэропиле летает Ролан Киршгартен. Этот аппарат заимствован из повести Александра Чайнова *Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии* (1920), где в воображаемом 1984 году «в застывших облаках чернели сотни больших и малых точек аэропилей», и «легкий аэропиль доставил» героев «к трем часам на аэродром центра» (Кремнев [Чайнов] 1981: 38, 80). С помощью цитаты из чайновской утопии Сорокин дает понять, что благоденствующей Алтайской республики никогда не будет.

В третьей части *Наследия* много скрытых и явных цитат. Для нее большую роль играет роман Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита*. В финале «Белых близнецов» (и *Наследия* в целом) доктор Гарин и его дети во многом уподобляются Мастеру и Маргарите и Воланду и его свите:

«Ночь качнулась в сторону утра, бледнея небом, луной и звёздами, светлея востоком, куда уже вторые сутки двигались путники. Вторые сутки кони из чёрного живородящего пластика без усталости и остановок несли на своих спинах Оле, Алю, старика-инвалида, Плабюх и Хррато. Они следовали за белым вороном» (Сорокин 2024: 329).

У Булгакова читаем:

«Тут все шестеро коней рванулись вверх и поскакали на запад. <...>

Волшебные черные кони и те утомились и несли своих всадников медленно, и неизбежная ночь стала их догонять. Чужая ее за спиною, притих даже неугомонный Бегемот и, вцепившись в седло когтями, летел молчаливый и серьезный, распушив свой хвост.

Ночь начала закрывать черным платком леса и луга, ночь зажигала печальные огоньки где-то далеко внизу, теперь уже не интересные и не нужные ни Маргарите, ни мастеру, чужие огоньки. Ночь обгоняла кавалькаду, сеялась на нее сверху и выбрасывала то там, то тут в загрузившем небе белые пятнышки звезд» (Булгаков 2006: 920–921).

Мастер и Маргарита летят на запад, во владения князя тьмы, где обретают последний приют, перейдя ручей «через каменистый мшистый мостик» и следуя по песчаной дороге к вечному дому с венецианским окном и вьющимся виноградом (Там же: 924). Доктор Гарин и его дети летят на восток, к свету. Их путь к той цели, к которой ведет их белый ворон и которая аналогична последнему приюту Мастера и Маргариты, проходит по снегу к избушке в сосновом лесу. Это напоминает финал последнего фильма Алексея Балабанова «Я тоже хочу» (2012), где герои бредут по снегу к колокольне счастья, откуда некоторых из них берут в свет, но перед самой колокольней умирает режиссер, которого играет сам Балабанов. Через избушку Гарин и его дети попадают в новый яркий мир: «Они сидели на пашне в центре огромного поля. Вокруг расстилалась великолепная равнина — поля паханные и непаханные, ровные луга раскинулись до самого горизонта. А там, вдали, синела тонкая полоска леса. Полуденное солнце

светило с чистого неба. И было тепло. И пахло началом лета и свежей землёй» (Сорокин 2024: 335–336). К ним приближается огромная черная гора, которая при ближайшем рассмотрении оказывается человеком-великаном. Гарин умирает на пашне, а потом усилиями Киришгартена превращается в гигантский памятник каррарского мрамора. Остальные же по призыву великана взбираются на кисть его руки, которая становится их домом. В тот момент, когда Киришгартен прекращает процесс пахтанья и вырезает Гарина из *творого*, остается открытым вопрос, достигнут ли дети Гарина вершины горы — лица великана. Белая же фигура Гарина-памятника противостоит черному великану-горе.

Роман *Мастер и Маргарита* прямо цитируется в третьей части *Наследия*. Телепнёв говорит:

«Большинство из них, в том числе и Булгаков, втуне надеялись, что рано или поздно цензура сменится и пропустит эти тексты. Поэтому и допускали рыхлые, смягчающие острые углы лакуны, реверансы в сторону официоза. Помните, о Сталине: “Он хорошо делает своё дело”. А Платонов и Хармс не надеялись, что их вещи будут опубликованы.

— Логично, — кивнул Протопопов. — Хотя... “хорошо делает своё дело”... может, он имел в виду — адское дело? Помнишь, у Маяковского: “Товарищ Ленин, работа адская будет сделана и делается уже”. Воланд одобряет это?» (Сорокин 2024: 280)

Здесь имеется в виду тот эпизод булгаковского романа, когда Воланд со свитой и Мастером и Маргаритой покидает Москву и подвергается обстрелу со стороны истребителей:

«— Эге-ге, — сказал Коровьев, — это, по-видимому, нам хотят намекнуть, что мы излишне задержались здесь. А не разрешите ли мне, мессир, свистнуть еще раз?

— Нет, — ответил Воланд, — не разрешаю. — Он поднял голову, всмотрелся в разрастающуюся с волшебной быстротою точку и добавил:

— У него мужественное лицо, он правильно делает свое дело, и вообще все кончено здесь. Нам пора!

В этот момент аэроплан, ослепительно сверкая, ревел уже над Девичьим монастырем. В воздухе прокатился стук. Вокруг Маргариты подняло тучу пыли» (Булгаков 2006: 920).

Реплика Воланда: «У него мужественное лицо, он правильно делает свое дело, и вообще все кончено здесь» относится к правителю той страны, которую покидает сатана, т. е. к Сталину. Следует подчеркнуть, что первые слушатели чтения Булгаковым этой главы романа не сомневались, что под тем, кто «правильно делает свое дело», подразумевается Сталин, и считали похвалу, которую ему дает сатана, очень опасной для автора романа, совсем не воспринимая слова Воланда как реверанс по отношению к Сталину. 15 мая 1939 года после чтения Булгаковым заключительных глав *Мастера и Маргариты* нескольким друзьям, включая сотрудников МХАТа, третья жена Булгакова Елена Сергеевна записала в дневнике: «Последние главы

слушали почему-то закоченев. Все их испугало. Паша (П. А. Марков, заведующий литературной частью МХАТа. — Б. С.) в коридоре меня испуганно уверял, что ни в коем случае подавать нельзя — ужасные последствия могут быть» (Дневник Елены Булгаковой 1990: 259). Булгаков собирался подавать роман наверх, т. е. Сталину, и Марков не сомневался, что генсеку похвала со стороны Воланда не понравится. Поэтому версия с реверансом в сторону Сталина не выглядит убедительной. Скорее всего, Сорокин стоит на той точке зрения, что Воланд хвалил Сталина за «адское дело» и не принимает версии, что Булгаков и другие писатели, которые не могли публиковать свои произведения при жизни, делали скрытые реверансы в адрес властей в расчете на позднейшее смягчение цензуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Анищенко Виктор. «По следам исчезнувших теней». *Уральский следопыт* 8 (2018): 16–18 (<https://uralstalker.com/stalkerpdf/2018/08/16/>).
- Барт Ролан. «От произведения к тексту». Барт Ролан. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*. Пер. с франц. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989.
- Булгаков Михаил. «Белая гвардия». Булгаков Михаил. *Белая гвардия. Записки юного врача. Морфий. Заметки и миниатюры: Роман, рассказы, очерки* / Сост., предисл., комментарии Б. В. Соколова. Москва: Престиж Бук, 2023.
- Булгаков Михаил. «Мой бедный, бедный мастер...»: *Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита»* / Сост., подготовка текста, комментарии В. И. Лосева. Под ред. Б. В. Соколова. Москва: Вагриус, 2006.
- Весёлый Артём [Кочкуров Николай]. *Россия, кровью умытая: Роман; Фрагмент*. Москва: Художественная литература, 1990.
- Высоцкий Владимир. *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 1. Вельон: Б.Б.Е., 1994.
- Дневник Елены Булгаковой* / Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской. Москва: Книжная палата, 1990.
- Иванов Всеволод. «Бронепоезд 14-69». Иванов Всеволод. *Сочинения*. В 2 т. Т. 2. Москва: Художественная литература, 1968.
- Климов Дмитрий. «Дальнему Востоку возвращают непридуманную историю». BBC Russian. com, 2004, 5 августа, ([http://news.bbc.co.uk/hi/russian/russia/newsid\\_3540000/3540256.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/russian/russia/newsid_3540000/3540256.stm)).
- Кремнев Иван [Чаянов Александр]. *Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии* / Предисловие Глеба Струве. Нью-Йорк: Серебряный век, 1981.
- Мамиконян Ольга, Ломыкина Наталья, Алеева Екатерина. Сорокин назвал жалобы на роман «Наследие» «шумихой, поднятой группой доносчиков» // ForbesLife, 2024, 26 января (<https://www.forbes.ru/forbeslife/505006-sorokin-nazval-zaloby-na-roman-nasledie-sumihoj-podnatoj-gruppoj-donoschikov?ysclid=ls2wv2qwx0114753373>).
- Сорокин Владимир. *Доктор Гарин: роман*. Москва: АСТ; CORPUS, 2021.
- Сорокин Владимир. *Наследие: роман*. Москва: АСТ; CORPUS, 2024.
- Шолохов Михаил. «Тихий Дон». *Октябрь* 9–10 (1928). Сентябрь — октябрь.
- Шуцкий Юлиан. *Китайская классическая «Книга Перемен»*. 2-е изд. испр. и доп. / Под ред. А. И. Кобзева. Москва: Наука, 1993.
- GEEKon. «Инженеры сделали настоящий лазерный бластер». GEEKon, 2018, 3 июля, ([https://dzen.ru/a/WztbMKjBbgCoEN5\\_](https://dzen.ru/a/WztbMKjBbgCoEN5_)).
- Robinson Paul. “Putin’s Right Flank”. *The American Conservative*, 2014, 21 August, (<https://web.archive.org/web/20140827163058/http://www.theamericanconservative.com/articles/putins-right-flank/>).

## REFERENCES

- Anishchenko Victor. "In the footsteps of vanished shadows". *Ural Pathfinder* 8 (2018): 16–18 (<https://uralstalker.com/stalkerpdf/2018/08/16/>).
- Bart Roland. "From Work to Text". Bart Roland. *Selected works: Semiotics: Poetics*. Translated from French. / Comp., general ed. and introductory article by G. K. Kosikova. Moscow: Progress, 1989.
- Bulgakov Mikhail. "My poor, poor master...": *The complete collection of editions and versions of the novel "The Master and Margarita"* / Comp., preparation of the text, comments by V. I. Losev. Edited by B. V. Sokolov. Moscow: Vagrius, 2006.
- Bulgakov Mikhail. "The White Guard". Mikhail Bulgakov. *The White Guard. Notes of a young doctor. Morphine. Notes and miniatures: A novel, short stories, essays* / Comp., preface, comments by B. V. Sokolov. Moscow: Prestige Book, 2023.
- The diary of Elena Bulgakova* / Comp., textol. ready. and comments by V. Losev and L. Yanovskoy, Moscow: Knizhnaja palata, 1990.
- GEEKon. Engineers have made a real laser blaster // GEEKon, 2018, July 3, ([https://dzen.ru/a/WztbMKjBbgCoEN5\\_](https://dzen.ru/a/WztbMKjBbgCoEN5_)).
- Ivanov Vsevolod. "Armored train 14-69". Ivanov Vsevolod. *Works*. In 2 volumes. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaja Literatura, 1968.
- Klimov Dmitry. "An unreal story is being returned to the Far East". BBC Russian. com, 2004, August 5, ([http://news.bbc.co.uk/hi/russian/russia/newsid\\_3540000/3540256.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/russian/russia/newsid_3540000/3540256.stm)).
- Mamikonian Olga, Lomykina Natalia, Aleeva Ekaterina. "Sorokin called the complaints about the novel 'Legacy' 'a hype raised by a group of informers'". ForbesLife, 2024, January 26 (<https://www.forbes.ru/forbeslife/505006-sorokin-nazval-zaloby-na-roman-nasledie-sumihoj-podnatoj-gruppoj-donoschikov?ysclid=ls2wv2qwx0114753373>).
- Kremnev Ivan [Chayanov Alexander]. *The journey of my brother Alexei to the land of peasant utopia* / Foreword by Gleb Struve. New York: Silver Age, 1981.
- Robinson Paul. "Putin's Right Flank". *The American Conservative*, 2014, 21 August, (<https://web.archive.org/web/20140827163058/http://www.theamericanconservative.com/articles/putins-right-flank/>).
- Sholokhov Mikhail. "Quiet Don". *October* 9–10 (1928). September — October.
- Sorokin Vladimir. *Dr. Garin: a novel*. Moscow: AST; CORPUS, 2021.
- Sorokin Vladimir. *The Legacy: a novel*. Moscow: AST; CORPUS, 2024.
- Shutsky Julian. *The Chinese classic "Book of Changes"*. 2nd ed. ispr. and add./Edited by A. I. Kobzev. Moscow: Nauka, 1993.
- Veselyj Artyom [Nikolay Kochkurov]. *Russia, washed with blood: A novel*; Fragment. Moscow: Khudozhestvennaja Literatura, 1990.
- Vysotsky Vladimir. *Collected works*. In 7 volumes. Vol. 1. Velion: B.B.E., 1994.

Борис В. Соколов

ДОКТОР ГАРИН У ВРЕМЕ НУКЛЕАРКЕ

Резиме

Чланак се бави анализом романа Владимира Сорокина *Наслеђе* који заокружује трилогију о доктору Гарину. Успоставља се веза између романа и догађаја из рата у Донбасу и руско-украјинског рата. Откривају се прави прототипови јунака повезаних са овим ратовима као и књижевни извори романа. Такође се откривају особености композиције романа и трилогије у целини. Доказује се да роман пародира совјетску књижевност о грађанском рату у Русији, руску и страну књижевност XX–XXI века, а такође и књижевност која је написана помоћу вештачке интелигенције.

*Кључне речи:* Владимир Сорокин, руска књижевност XXI века, совјетска књижевност о грађанском рату, рат у Донбасу, руско-украјински рат, вештачка интелигенција.



Jana Kockova

Institute of Slavonic Studies of the Czech Academy of Sciences  
kockova@slu.cas.cz

Hanna Sytar

Institute of Slavonic Studies of the Czech Academy of Sciences  
sytar@slu.cas.cz

## THE MOST FREQUENT LEMMAS IN THE UKRAINIAN AND CZECH CORPUS AS A RESOURCE FOR FOREIGN LANGUAGE LEARNING AND TEACHING

The study examines the potential of language corpora in teaching foreign languages, specifically Czech and Ukrainian. By analysing the most common lemmas in both languages, we explore their potential for supplementing and creating teaching materials. The corpus data analysis can be used to add culturally and socially conditioned semantic groups, introduce productive word-formation models, and highlight differences in grammatical structures. The most frequent lemmas also provide suitable examples of various phenomena in language learning, such as frequently used abbreviations and proper names.

*Key words:* Language Corpora, Lemma, L2 Learning, Ukrainian, Czech.

### **Corpus material in foreign language teaching**

Growing interest in cognitive science has led to a surge of scientific studies on foreign language learning, raising its importance in the contemporary world. A specific focus in research lies in the vocabulary necessary to attain a particular level of language proficiency. The establishment of standardized levels of foreign language proficiency was facilitated by the Council of Europe through the *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment* (hereinafter CEFR), for the corresponding specification of CEFR for Czech see Hádková 2005, Čadská 2005, Holub 2005, and for the specifications for Ukrainian, refer to Стандартизовані 2018<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> For the Ukrainian language a detailed specification is still being created (Європейське 2008; Прокопчук/Гузар 2020; Вимоги 2021, etc.).

The impetus for conducting this research is the increased need for teaching materials for the Ukrainian learners of Czech. While most of the teaching materials work with thematically structured lexica (cf. Федонюк 2022; Anderš/Chodová 2022; Holá/Bořilová 2011; 2014), this study aims to offer a different perspective on vocabulary and teaching materials and to demonstrate the possibilities of using the corpus approach in second language teaching. It is based on the most frequent lemmas represented in the given corpora. Along with semantic and grammatical parameters, frequency is employed to determine language units for CEFR, e. g. in Sohsah et al. 2015; Шведова 2022<sup>2</sup>.

This study analyzes the most frequent lemmas in Czech and Ukrainian, obtained from the monolingual language corpora CNC and Grac (see below). Its primary focus is to delineate the principal lexical and morphological differences recorded in the lemma registers of both languages. Considering that the specific most frequent lemmas may vary depending on the corpus structure (see the Methodological Excursion section), our analysis primarily refers to phenomena extending beyond individual lemmas, emphasizing systemic aspects (e.g., word-formation models). These findings could potentially inspire the development of teaching materials. Our attention extends towards areas that are typically addressed intuitively in teaching materials, such as the selection of names and geographical terms, or those that are rather neglected, e.g., different uses of feminatives and patterns of word-formation. The texts within the corpora do not necessarily cover topics related to everyday life and casual conversation (e. g., shopping, traveling); instead, they offer insights into enduring social issues and societal discourse. Moreover, there are prominent differences between the list of lemmas obtained from a corpus of texts or compiled based on the selection of lexemes by experts (Pintard/François 2020: 87f.). In this respect, they provide a valuable resource for crafting teaching materials and represent an alternative educational resource, complementing traditional teaching materials.

### Methodological excursion

The material for analysis includes 2000 most frequent lemmas obtained from the large corpus of modern Czech (syn v9 CNC, number of tokens: 5 692 729 712, number of lemmas: 7 375 002) and from the General Regionally Annotated Corpus of Ukrainian (Grac v.15, number of tokens: 889 097 859, number of lemmas: 4 089 165). Due to the predominantly post-1945 content in the Czech synchronous corpus, the search for data in the Ukrainian corpus is restricted to the period from 1945 to 2021, with some exceptions.

The Czech and Ukrainian corpora exhibit structural differences. In syn v9, journalistic texts predominate, while scientific literature and fiction form a smaller portion (Cvrček/Richterová 2023). In contrast, Grac v.15 includes all

---

<sup>2</sup> The CEFRLex project also created word lists for passive knowledge (receptive vocabulary lists) for different languages (including English: Dürlich/François 2018; French: François et al. 2014).

functional styles of Ukrainian, with literary texts accounting for more than half. Moreover, the corpus encompasses a variety of text types, including journalistic, scientific, official business, religious, and folklore texts, as well as ego-texts such as memoirs, letters, diaries, blogs, and autobiographies. A distinctive feature of the Ukrainian corpus is the inclusion of recorded verbal public and oral private messages. These corpora also differ in lemmatization and morphological indexing<sup>3</sup>. However, there are currently no larger corpora in this language combination that are comparable in both structure and size. The parallel corpus InterCorp is not suitable for such an analysis due to its composition (mostly fiction) and its size.

To assess the impact of style representation in the corpus on lemma frequency, we compared the most frequent lemmas extracted from the entire corpus with those from subcorpora of fiction, nonfiction, and journalistic texts. The Czech corpus SYN v9 showed the highest agreement between the 2000 most frequent lemmas obtained from the whole corpus and from the subcorpus of journalism (93.7%), reflecting the significant presence of journalistic texts in SYN v9. Notable agreement was also found between the whole corpus and the subcorpus of non-fiction (73%), while the lowest agreement was observed between the whole corpus and the subcorpus of fiction (55.7%). It's crucial to note that this ratio reflects variations in lemma frequency based on text types. Similarly, in the Ukrainian corpus Grac, the highest agreement was found between the whole corpus and the corpus of journalistic texts (85.15%). Furthermore, there was substantial agreement between the whole corpus and the corpus of scientific, official, religious texts, and so-called ego-texts (diaries, memoirs, letters, blogs, etc.) with the rate of 78.25% (the Ukrainian subcorpus is most similar to the content of the Czech non-fiction subcorpus). In Ukrainian as well, the lowest level of agreement was found between the whole corpus and the corpus of fiction with the rate of 65%.

### Creating language learning materials using the corpus

National corpora are typically composed of written texts subjected to normalization and correction, with a prevalence of literary language. However, materials for language learning often focus on everyday speech patterns. Despite this, textbooks may not always provide sufficient vocabulary for comprehending news and official discourse in a particular country or culture.

To determine the number of units for analysis, we follow the volume established for A2 English language learners (Milton 2010: 224). Obtaining a comparable sample of the 'most frequent' lexical units poses challenges due to the dependence on corpus texts, lemmatization, and search tools. Nevertheless, despite

---

<sup>3</sup> These differences include especially the non-separation of reflexive and non-reflexive verbs in Czech, the presence of separate tags for adjectival and adverbial participles in the Ukrainian corpus, and separate annotation of the continuous forms of the verb *byť* and conjunctions *aby* 'to', *kdyby* 'if' in Czech (*abys* 'to', *kdybychom* 'if we', etc.).

some conventionality in comparing the obtained lists, lemmas with high frequency in corpora serve as valuable guides for language learners and educational material authors. The most frequent lemmas not only help to specify required vocabulary for study but also act as keys to understanding public discourse, including mass media. Additionally, corpora enable the consideration of specific needs within a learner group. For instance, sub-corpora based on certain styles can be employed. The following section aims to demonstrate the potential of using lemma lists for foreign language teaching. This includes areas such as semantic groups, proper names, word-building models, abbreviations, gender, and feminines in the language.

### Semantic groups

Frequency lists serve multiple purposes, including identifying matches within discourses, recognizing gaps, and pinpointing culturally and historically stipulated areas. A significant portion of the lemma lists in both Czech (hereinafter — Cz.) and Ukrainian (hereinafter — Ukr.) languages coincide. Notably, both samples include nouns denoting **kinship**: Ukr./Cz. *мати*<sup>4</sup>/*matka* ‘mother’, *дитина*/*dítě* ‘child’, *батько*/*otec* ‘father’, *син*/*syn* ‘son’ etc.; **body parts**: *голова*/*hlava* ‘head’, *рука*/*ruka* ‘hand’, *око*/*oko* ‘eye’, etc.; **parts of the day**: *день*/*den* ‘day’, *ніч*/*noc* ‘night’, *вечір*/*večer* ‘evening’, etc.; **verbs associated with human activity**: *працювати*/*pracovat* ‘to work’, *знати*/*vědět* ‘to know’, *казати*/*říkat* ‘to say, tell’, etc. On the other hand, many lemmas, present in teaching materials for beginner levels (clothes and shoes, appliance names, etc.), do not show high frequency in language corpora.

However, there are also structural differences in vocabulary that are crucial for learners, identifiable through lemma list analysis. This includes gaps in vocabulary, such as the absence of a one-word equivalent for the Czech *odpoledne/dopoledne* ‘p. m./a. m.’ and *ročně* adv. ‘yearly’ and *loňský* adj. ‘last year’ in Ukrainian, or missing of the equivalent for the Ukrainian *доба* ‘24-hours’ in Czech, etc.<sup>5</sup>. Additionally, there are some partial structural differences to note; for example, the Czech equivalent *tam* ‘there’ corresponds to both Ukrainian expressions *там* ‘there’ and *туда* ‘towards there’, i.e. no distinction is made between the adverb of location ‘there’ and direction ‘towards there’ in Czech, etc.

### Proper names

The selection of proper names in foreign language teaching often does not receive sufficient attention, yet it constitutes a significant part of vocabulary.

<sup>4</sup> The high frequency of *мати* is due to unremoved homonymy in the corpus: *мати* ‘mother’ as a noun (‘mother’) and *мати* ‘have’ as a verb.

<sup>5</sup> This does not mean, of course, that the languages are incapable of expressing a given meaning, but merely that they do not have a corresponding one-word expression. Cf. Czech: *Cesta trvá den*. ‘The journey takes a day’; *Подорож триває добу*. ‘The journey takes 24 hours.’; Cz. *Cesta trvá dva dny*., Ukr. *Подорож триває дві доби*. ‘The journey takes 48 hours.’

This decision, of which names to include, should be grounded in the broader social discourse of the country. In this regard, corpora play a crucial role in guiding the selection of proper names for educational materials.

Proper names that are part of the list of the most frequent lemmas encompass a variety of entities, including names of individuals, cities, regions, countries, continents, rivers, and more. While the most common **personal proper names** may evolve over time, reflecting preferences in choosing names and also including those of famous politicians and cultural figures (for example, in Czech *Jan, Petr, Jiří*, as well as *Miloš* (the name of the former President and Prime Minister of the Czech Republic Zeman); in Ukrainian *Володимир* ‘Volodymyr’, *Іван* ‘Ivan’, *Олександр* ‘Oleksandr’, but also *Віктор* ‘Viktor’ (the name of the former Ukrainian Presidents — Yushchenko and Yanukovych), *Леонід* ‘Leonid’ (Kravchuk and Kuchma).

The list of 38 most frequent Czech names includes only seven female names, including Jana, Marie, Eva, etc. Similarly, in the Ukrainian samples, there are eight female names out of 36, such as (*Марія* ‘Mariia’, *Олександра* ‘Oleksandra’, *Юлія* ‘Yuliia’, *Люда* ‘Liuda’ (a short version of the name *Людмила* ‘Liudmila’) etc.

A notable characteristic of the Ukrainian onomasticon is the prominence of patronymics (Ukr. *по батькові*), traditional middle names derived from the father’s first name. However, among the most frequent lemmas, only two male patronymic names, *Іванович* ‘Ivanovich’ and *Михайлович* ‘Mykhailovich’, are found.

Onyms in both languages represent well-known personalities, particularly politicians, writers, and artists, reflecting the social discourse. Examples include: Ukr. *Шевченко* ‘Shevchenko’<sup>6</sup>, *Янукович* ‘Yanukovych’, *Ющенко* ‘Yushchenko’ and *Порошенко* ‘Poroshenko’ (former Presidents of Ukraine), *Путін* ‘Putin’ (the President of Russia) and *Ленін* ‘Lenin’ (the chairman of the Council of People’s Commissars of the USSR), Cz. *Сокоп*, *Zeman* (the former President of the Czech Republic), *Dvořák* (composer), among others.

### Geographical names

Geographical names constitute a relatively stable part of discourse. The lists of lemmas highlight differences in the most frequent names of states, continents, supra-state formations, and nationalities, partially reflecting the focus of the broader discourse in each language. Notably, neighboring states and nationalities dominate in both languages, such as *Evropa* ‘Europe’, *Німечко* ‘Germany’, *USA*, *EU*, *Руско* ‘Russia’, *Slovensko* ‘Slovakia’ etc. for Czech, and *Росія* ‘Russia’, *Європа* ‘Europe’, *США* ‘USA’, *Польща* ‘Poland’, *Німеччина* ‘Germany’ etc. for Ukrainian.

<sup>6</sup> This lemma combines namesakes: the outstanding Ukrainian writer and artist Taras Shevchenko, the famous football player Andrii Shevchenko and ordinary citizens bearing this common surname.

<sup>7</sup> Besides the surname, a sports organization is called like that.

In the Czech material, there are three different names for the territory of the Czech Republic: *Česko*, *Čechy* (where the second mentioned word is used either for the name of the country or the region of Bohemia), and the region *Morava*; The Ukrainian list includes three regions *Крим* ‘Crimea’, *Донбас* ‘Donbas’ and *Галичина* ‘Halychyna’, along with the historical term *СРСР* ‘USSR’. The most frequent lemmas also include the corresponding adjectives of geographical names. Notably frequent are adjectives of city names. Hence, considering their high representativeness, it is advisable, for instance, to include the possessive adjective *Karlův* in the passive vocabulary when teaching Czech (*Karlův most* ‘Charles Bridge’, city *Karlovy Vary*, *Univerzita Karlova* ‘Charles University’, etc.) or proper names with the words *Ústí* (town *Ústí nad Orlicí*, *Ústí nad Labem*, etc.) or *Hradec* (town: *Jindřichův Hradec*, *Hradec Králové*, etc.) that appear in a number of place names.

### Specific semantic areas

In addition to shared areas, the comparison of the most frequent lemmas reveals semantic groups reflecting specific discourse of each language area. One notable difference is the high frequency of words related to **war, peace**, military affairs, and revolution in Ukrainian, including Ukr. *війна* ‘war’, *військовий* ‘military’, *армія* ‘army’, *військо* ‘army’, *революція* ‘revolution’, *бій* ‘battle’, *фронт* ‘front’, *бойовий* ‘combat’, *солдат* ‘soldier’, *мир* ‘peace’, *капітан* ‘captain’, *командир* ‘commander’, *революційний* ‘revolutionary’, *Майдан*<sup>8</sup> ‘Maidan’ etc. Notably, such vocabulary is found not only in texts related to the Russian-Ukrainian war (since 2014), but also in other contexts. In Czech, only a few words represent this realm, such as *válka* ‘war’, *vojenský* ‘military’, *armáda* ‘army’, *voják* ‘soldier’.

Another distinctive feature of the Ukrainian list is the prevalence of religious vocabulary, which is high across different styles. Religion-related words and phrases are among the most frequent lemmas in non-fiction and journalistic subcorpora, including Ukr. *бог* ‘god’, *душа* ‘soul’, *церква* ‘church’, *святий* ‘saint’, *дух* ‘spirit’, *божий* ‘divine’, *віра* ‘faith’, *духовний* ‘spiritual’, *Господь* ‘God’, *храм* ‘temple’, *православний* ‘orthodox christian’, *гріх* ‘sin’. The Czech register only includes the lemmas *kostel* ‘kostel’, *svatý* ‘saint’ and *duch* ‘spirit’.

Historicisms denoting the social status of people in ancient times are present in the Ukrainian material, including Ukr. *князь* ‘duke’, *козак* ‘cossack’, *цар* ‘tsar’, etc.; sovietisms, productive as a result of a rather long period of Ukraine as a part of the Soviet Union (*радянський* ‘soviet’, *СРСР* ‘USSR’, *колгосп* ‘kolgosp’ (collective farm), *комуніст* ‘komunist’, *міліція* ‘militia, police’ (compare now — *поліція* ‘police’). Beside this, there occurred a concurrency of some Russianisms, c. f. *головуючий* and *глава* ‘chairperson’ competing with the Ukrainian normative unit *голова* ‘chairperson, leader, head’ (which is homonymous with *голова* ‘head’).

<sup>8</sup> Capitalised, refers to the mass protest against the authorities in 2004.

Certain differences in the thematic representation of the most frequent lemmas could be attributed to the different structure of the two corpora. For instance, the significant presence of journalism in the main Czech corpus influences the frequency of words related to sports in Czech, such as *utkáni* ‘match’, *trenér* ‘coach’, *liga* ‘league’, *gól* ‘goal’, *branka* ‘goal’. The vocabulary related to sport includes the names of sports clubs and organizations (*Sparta*, *Slavie*, *Sokol*). However, the only exceptions, which are also represented among the 2000 most frequent lemmas in fiction, are the lemmas *klub* ‘club’ and *vyhrát* ‘win’. Moreover, many words from this lexical area are also used in other areas of discourse, often appearing in intersecting areas like politics, economics, and sports, such as Cz. *soutěž* ‘competition’ (sports, politics, economics), *vyhrát* ‘win’ (elections, tender, match), *finále* ‘finale’ (championship, elections, the end in any sense). The sports vocabulary is also represented in the Ukrainian register of the most frequent lemmas, however, with lower number of lemmas: *матч* ‘match’, *спорт* ‘sport’, *спортивний* ‘sportive’, *чемпіонат* ‘championship’, *klub* ‘club’. Most of these sports-related words are found in Ukrainian journalistic texts, with only a small proportion also appearing in the corpus of fiction.

### Gender

Ukrainian and Czech demonstrate differences in the productivity and frequency of using male and female names for professions and positions. Femininitives are actively used in both languages, such as Cz. / Ukr. *ředitelka* / *директорка* ‘directress’, *lékařka*, *doktorka* / *лікарка* ‘a female doctor’, *spisovatelka* / *письменниця* ‘a female writer’. However, some Czech forms lack normative equivalents in modern Ukrainian, leading to potential errors in language learning (compare Cz. *svědkyně* ‘a female witness’, *kapitánka* ‘a female caption’, Ukr.: *свідок* ‘witness’, *капітан* ‘caption’ which can denote both, a man and a woman).<sup>9</sup> This linguistic difference poses challenges for learners, especially considering the ongoing development and change in the Ukrainian language.

The use of feminine nouns in Ukrainian has a long, albeit interrupted, tradition. (cf. Уманець/Спілка 1893–1898; Сулима 1928: 11–12; СУМ 1907–1909; Дорошенко та ін. 1930; РУМ 1924–1933;). Words denoting professions or positions were intentionally phased out of active use during Ukraine’s period within the borders of the USSR. This trend was driven by a general tendency to educate citizens without emphasising gender affiliation and to bring Ukrainian and Russian languages closer together (many femininitives in Russian are limited by the colloquial speech, often with the estimated meaning: *врачиха* ‘a female doctor’, *директриса* ‘directress’, *профессорша* ‘a female professor’ and others). The be-

<sup>9</sup> Czech is remarkable for the only form of the masculine *host* ‘guest, visitor’, while Ukrainian uses distinct words to show gender distinction: masculine *зість* ‘guest, visitor’ and feminine *гостя* ‘a female guest’. Nevertheless, the femininitive *hostka* has recently appeared in Czech. It is currently non-normative and may be unacceptable to some users.

ginning of the 21<sup>st</sup> century has witnessed a revival of feminitives in Ukraine. Many of them are not yet standardized, and different word-forming models often compete, reflecting the evolving nature of the language: Ukr. *колега* — *колегиня*, *колежанка* ‘colleague — a female colleague’; *психіатр* — *психіатриня*, *психіатерка*, *психіаторка* ‘psychiatrist — a female psychiatrist’ (cf. also Плячинда 2018; Синчак 2022).

However, despite the significant word-formation potential and tradition of using feminitives in Czech, the frequency list shows that only two feminitives *ředitelka* ‘directress’ and *herečka* ‘actress’ are among the 2000 most frequent Czech lemmas, and none in Ukrainian. Male names of professions, on the other hand, have high frequency in both languages, including Cz. *policista* ‘policeman’, *řidič* ‘driver’, *prezident* ‘president’; Ukr. *депутат* ‘deputy’, *міністр* ‘minister’, *політик* ‘politician’, etc. The low frequency of Czech feminitives primarily reflects the influence of public discourse in journalistic texts, which make up a substantial part of the corpus, and the use of masculine forms as a generic form for both genders<sup>10</sup>, especially in plural and ambiguous situations where the gender of the occupant is unclear. Additionally, in Czech words with grammatical feminine gender, such as *osoba* ‘person’, *osobnost* ‘personality’, *postava* ‘character’, *oběť* ‘victim’, are frequently used to refer to both genders, with no masculine analogues for these words.

### Abbreviations

Finally, the registers of lemmas include abbreviations frequently used in journalistic texts. Knowledge of abbreviations is an important prerequisite for comprehending public discourse, not only for understanding texts in mass media but often for local orientation and understanding administrative requirements (forms, etc.). For this reason, we consider it appropriate to include this material in textbooks for learners of a foreign language.

High-frequency abbreviations include units of weights and measures, which are internationally defined, they do not differ in general: Ukr./Cz. *м/м* — metre, *км/км* — kilometre, *г/г* — gram. On the other hand, students should be made aware of the slight differences in some of the abbreviations: Ukr. *млн.*/Cz. *mil.* — million, Ukr. *га*/Cz. *ha* — hectare, Cz. *h* (hodin) — hour. Additionally, there are abbreviations used similarly in both languages; however, their meanings may not be obvious, often belonging to administrative terms. The Ukrainian list of lemmas has a significantly higher number of abbreviations than the Czech one: Ukr. *м.* (місто) — city, *с.* (село) — village, *грн.* (гривня) — UAH hryvnia; *ім.* (імені) — named in honour of smb., *р.* (рік) — year, *рр.* (роки) — years; Cz. *sv.* (svatý) — saint, *n.* (nad) — ‘on the river’ (both often in proper names), *č.* (číslo) — number, *Kč* (koruna česká) — CZK Czech crown, etc.

<sup>10</sup> E.g., *Diváci se mohou těšit na milostné písně od sólových zpěváků i kapel.* ‘Viewers can enjoy love songs performed by solo singers and bands.’

Abbreviations of states and international institutions are marked with a high frequency: Ukr. / Cz. *CША/USA* — United States of America, *ЄС/EU* — European Union. Here, we can also find some differences between two languages, for instance, some abbreviations with higher frequency are found in Ukrainian: *СРСР* — Union of Soviet Socialist Republics, *НАТО* — North Atlantic Treaty Organization, *РФ* — Russian Federation. In addition, a number of specific abbreviations are used in Ukrainian, especially in the journalistic and administrative texts; many of them are also included in the list of the most frequent lemmas. These are mostly cases where the use of abbreviations is not common in Czech. Knowledge of these abbreviations is essential for understanding news in Ukrainian mass media: *ВЗ* (військовий збір) — military tax and the name of the newspaper “Wysoki Zamok”, *СБУ* (Служба безпеки України) — Security Service of Ukraine, *ДТП* (дорожньо-транспортна пригода) — road traffic accident, *УПА* (Українська повстанська армія) — Ukrainian Insurgent Army, *Кабмін* (Кабінет Міністрів України) — Cabinet of Ministers of Ukraine, *МВС* (Міністерство внутрішніх справ України) — Ministry of Internal Affairs of Ukraine, *МЗС* (Міністерство закордонних справ України) — Ministry of Foreign Affairs of Ukraine.

In contrast to Ukrainian, Czech political parties are often abbreviated: *ODS* (Občanská demokratická strana) — Civil democratic Party, *ČSSD* (Česká strana sociálně demokratická) — Czech Social Democratic Party. Furthermore, sports organizations in Czech also frequently use abbreviations: *TJ* (Tělovýchovná jednota) — sports unity, *FC* (fotbalový klub) — football club, *SK*<sup>11</sup> (sportovní klub) — sports club.

### Word formation types

The list of the most frequent lemmas can also be used to provide information about the frequently used word-formation types<sup>12</sup>, and it also provides the corresponding frequently used examples. For example, we can compare the word-formation types of agent nouns in Czech and Ukrainian. In Czech, the suffix *-el* and *-ik/-ník* prevails (*obyvatel* ‘inhabitant’, *ředitel* ‘director’, *návštěvník* ‘visitor’, *útočník* ‘invader’, etc.), less frequent are suffixes *-or* (*autor* ‘author’, *primátor* ‘mayor’), *-ec* (*herec* ‘actor’, *poslanec* ‘member of the parliament’), *-ář* (*čtenář* ‘reader’, *novinář* ‘journalist’). Feminines are formed most often with the suffix *-ka* (*manželka* ‘wife’, *ředitelka* ‘directress’). The productive suffixes in Ukrainian include: *-ник* (*робітник* ‘worker’, *письменник* ‘writer’), *-ик* (*політик* ‘politician’, *історик* ‘historian’), *-тель* (*вчитель* ‘teacher’, *житель* ‘resident’), *-ець* (*виборець* ‘voter’, *фахівець* ‘specialist’), *-ар* (*лікар* ‘doctor’, *секретар* ‘secretary’), *-ист/-іст* (*фінансист* ‘finance specialist’, *журналіст* ‘journalist’), etc.

<sup>11</sup> This abbreviation can also stand for Slovakia.

<sup>12</sup> For Ukrainian, see Карпіловська 2000, Полюга 2001; for Czech, SAUČ 2018.

### Specific grammatical differences

The conducted analysis of the parts of speech ratio in the Czech and Ukrainian registers has not revealed any significant differences. In particular, the number of verbs in both lists is almost identical (378 Czech and 355 Ukrainian lemmas). Both languages have the verb *být/бути* ‘to be’ and the verb *mít/мати* ‘to have’. However, in the Ukrainian, there are two constructions for expressing ‘to have’: *я маю — у мене є* ‘I have got’.

It should be noted that Czech verbs have higher frequencies, and *být* ‘to be’ is the absolute leader in frequency. In contrast, the first 30 positions in the Ukrainian register are occupied by synsemantic words *i* ‘and’, *на* ‘on’, *не* ‘not’, *в* ‘in’, *що* ‘what’ among others. The higher frequency of the Czech verb *být* ‘to be’ is due to the systemic difference between Czech and Ukrainian — in Czech the verb ‘to be’ is used as an auxiliary verb in the past tense, conditional mood and passive voice (cf. past tense, Cz. *četl jsi*, Ukr. ти читав ‘you read’; subjunctive mood, Cz. *četl bych*, Ukr. (я) читав би, passive voice, Cz. *je pochválen*, Ukr. (він є) похвалений). Furthermore, the higher frequency of the Ukrainian personal pronouns (він ‘he’, я ‘I’, вона ‘she’) is structurally stipulated, it shows different grammatical status in both languages (Cz. *píšu* — Ukr. (я) пишу).

In addition, the comparison of the lemmas lists demonstrates some systematic spelling differences. For example, the high frequency of the negative *не* ‘not’ in Ukrainian shows an important, though formal, difference between the languages — the negation is written separately from the verbs. The high frequency of Czech *se* (reflexive and passive element) is caused by the same reason (cf. *nestaví se — не будується*).

### Modal expressions

Significant differences are revealed among modal predicates. There are only eight modal verbs, three modal predicative adverbs and three modal adjectives among the most frequent lemmas in Czech (*třeba* ‘perhaps’, *lze* ‘possible’, *možný* ‘possible’, *nutný* ‘necessary’, etc.). On the contrary, Ukrainian is much more abundant in modal verbs, modal adjectives and adverbs. In addition, the Ukrainian language is distinguished by the presence of aspect pairs of modal verbs. However, there is only one aspect pair of verbs among the most frequent lemmas: *могти – змогти* ‘can’. Other perfect counterparts have lower frequency. The different status of the modal verbs in Czech (compared to Ukrainian) is likewise reflected in their higher frequency: Cz. *moci* ‘can’, *chtít* ‘want’, *muset* ‘have to’ occur among the first 100 lemmas in Czech. Nevertheless, the lower frequency of the Ukrainian modal verbs is caused by higher number of them<sup>13</sup> and the occurrence of aspectual pairs of a modal verb. Another significant difference is the greater number and high frequency of the Ukrainian predicative adjectives:

<sup>13</sup> Cf.: ‘can’: *могти, змогти*, ‘want’: *хотіти, хтіти* (colloquial), *бажати*.

повинний ‘obliged’, потрібний ‘needed’, необхідний ‘necessary’, etc.; and modal predicative adverbs: e.g. можна ‘allowedly’, треба ‘required’, потрібно ‘necessarily’, etc.

### Conclusion

Language corpora can be used in various ways in foreign language teaching. Corpus data provides important and engaging material for comprehending and modifying the lexical minimum compiled by expert linguists and teachers. This research explores the possibilities of using corpus for the teaching and learning languages, in particular, description of typical combinations of words, dynamics of language changes, variability, regional attachment, etc.

In particular, it can be useful for a better understanding of the public discourse. The frequency list of lemmas can be used not only as an aid in teaching vocabulary and constructing the lexical structure of textbooks. In addition, it reflects a number of important structural differences of the languages. It can serve as an alternative resource for specifically targeted teaching, as well as allowing you to create materials aimed at the specific combination of source and target language.

An overview of potential ways of using the list of lemmas for the purposes of foreign language teaching is provided. In particular, lemmas with high frequency provide relevant frequent examples for certain semantic groups. In addition, analyzing lists of the most frequent lemmas can reveal significant **differences in the semantic structure** of the two languages (e. g., non-existent equivalents — доба in Ukr., meaning shifts *tam* in Cz. — *там, туди* in Ukr., etc.). The frequency lists not only provide often used examples of **proper names and surnames**, but also of **geographical** names that regularly appear in public discourse. Moreover, the analysis uncovered disparities in the frequency of certain semantic groups. For instance, Ukrainian had a high frequency of words related to **military and religious** topics, while Czech had a high frequency of **sports-related** words. In addition, the analysis showed a low frequency of **feminitives** in general discourse, not only in Ukrainian, where it could be expected, but also in Czech.

Corpora can ensure an important source of **abbreviations**, which are necessary for understanding messages in the mass media in particular. Here, significant differences between Czech and Ukrainian discourse emerge as well.

In addition to aforementioned areas, lemma lists provide basic information on **frequently used word-formation types**, supply suitable and frequent examples. Furthermore, the conducted analysis reveals some structural and grammatical differences between the languages, such as the high frequency of the Czech verb ‘to be’, which reflects its wider use in Czech, or the high number of modal devices (modal verbs, modal adjectives and adverbs) in Ukrainian.

## REFERENCES

- Andersš Josef, Cholodová Uljana. *Ukrajinština vážně i vesele*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2022.
- CEFR: *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment* — Companion volume, Council of Europe Publishing, Strasbourg, available at. 2020. <<https://rm.coe.int/common-european-framework-of-reference-for-languages-learning-teaching/16809ea0d4>> 01.03.2023.
- Cvrček Václav, Richterová Olga. (eds.). SYN, version 9. Příručka ČNK. 9.06.2022. <<https://wiki.korpus.cz/doku.php/en:cnk:syn:verze9>> 10.03.2023.
- Čadská Milada et al. *Čeština jako cizí jazyk*. Úroveň A2. MŠMT: Tauris, 2005.
- Dürlich Luise, François Thomas. “EFLLex: A Graded Lexical Resource for Learners of English as a Foreign Language”. *Proceedings of LREC*. 2018: 873–879.
- François Thomas, Gala Nùria, Watrin Patrick, Fairon Cédric. “FLELex: a graded lexical resource for French foreign learners”. *Proceedings of LREC*. 2014: 3766–3773.
- Hádková Marie et al. *Čeština jako cizí jazyk*. Úroveň A1. Praha: MŠMT, 2005.
- Holá Lída, Bořilová Pavla. *Čeština expres 1* (úroveň A1/1). Praha: Akropolis, 2011.
- Holá Lída, Bořilová Pavla. *Čeština expres 3* (úroveň A2/1). Praha: Akropolis, 2014.
- Holub Jan. *Čeština jako cizí jazyk*. Úroveň A2. MŠMT: Tauris, 2005.
- Milton James. “The development of vocabulary breadth across the CEFR levels”. I. Vedder — I. Bartning — M. Martin (eds.): *Communicative proficiency and linguistic development: intersections between SLA and language testing research*. *Second Language Acquisition and Testing in Europe* Monograph Series 1. 2010: 211–232.
- Pintard Alice, François Thomas. “Combining Expert Knowledge with Frequency Information to Infer CEFR Levels for Words”. *Proceedings of the 1st Workshop on Tools and Resources to Empower People with READING Difficulties (READI)*, Marseille, France. European Language Resources Association. 2020: 85–92.
- SAUČ: *Slovník afixů užívaných v češtině*. Josef Šimandl (ed.). <[http://www.slovníkafixu.cz/jak\\_slovník\\_vyuzivat](http://www.slovníkafixu.cz/jak_slovník_vyuzivat)> 15.03.2023.
- Sohsah Gihad N., Ünal Muhammed Esad, Güzey Onur. “Classification of word levels”. *Br J Educ Technol* 46 (2015): 1097–1101. <<https://bera-journals.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/bjet.12338>>. 01.03.2023.
- Вимоги: Вимоги до рівнів володіння державною мовою*. Затверджено Рішенням Національної комісії зі стандартів державної мови 24.06.2021 року № 31. <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0925-21#Text>> 01.03.2023.
- Грaк: ГРАК. *Генеральний регіонально анотований корпус української мови (2017–2022)*. М. Шведова, Р. фон Вальденфельс, С. Яригін, А. Рисін, В. Старко, Т. Николаенко та ін. Київ, Львів, Єна. <[uacorpus.org](http://uacorpus.org)> 10.03.2023.
- Дорошенко Д., Станіславський М., Страшкевич В. *Російсько-український словник ділової мови*. Київ — Харків, 1930. <<https://archive.org/details/dilovoimovy>> 15.03.2023.
- Європейське мовне портфоліо: Методичне видання/Уклад. О. Карп'юк*. Тернопіль: Лібра Терра, 2008.
- Карпіловська Є. А. *Суфіксальна підсистема сучасної української літературної мови: будова та реалізація*: Дисертація д-ра філол. наук. Київ, 2000.
- Плaчиндa Гaлинa. *Словничок фемінітивів для прес-офіцерів та прес-офіцерок територіальних управлінь Державної служби України з надзвичайних ситуацій*. Київ, 2018.
- Полюга Лев. *Словник українських морфем*: близько 40 000 слів. Львів: Світ, 2001.
- Прoкoпчyк Нaдія, Гузaр Oлeнa. *Прoєкт oцінювaння рівня української мови*. 2020. <[https://pcuh.stmcollege.ca/wp-content/uploads/2021/03/UKR-CEFR-LP-Teacher-Guide\\_2021-Final.pdf](https://pcuh.stmcollege.ca/wp-content/uploads/2021/03/UKR-CEFR-LP-Teacher-Guide_2021-Final.pdf)>. 01.03.2023.
- РУМ: *Російсько-український словник*. Гол. ред. А. Кримський. Т. I–IV. Харків: Червоний шлях, 1924–1933.
- Синчак Олена. *Вебсловник жіночих назв української мови*. Львів, 2022. <[https://r2u.org.ua/html/femin\\_details.html/](https://r2u.org.ua/html/femin_details.html/)>. 21.03.2023.

- Стандартизовані: *Стандартизовані вимоги до рівнів володіння українською мовою як іноземною А1–С2*. Укладачі: Мазурик Данута, Антонів Олександра, Синчак Олена, Бойко Галина. Схвалено рішенням колегії Міністерства освіти і науки України протокол від 22.05.2018 № 5/1–7. Львів, 2018.
- Сулима Микола. *Українська фраза*. Харків, 1928.
- СУМ: *Словарь української мови*: в 4-х т. / За ред. Б. Грінченка. Київ. 1907–1909.
- Уманець М., Спілка А. *Словарь російсько-український*. Львів: НТШ. 1893–1898. <<https://archive.org/details/slovníkII/page/n1/mode/lup>>. 21.03.2023.
- Федонюк Валентина. *2000 найкорисніших чеських слів і висловів*. Київ: Арії. 2022.
- Шведова Марія. «Застосування корпусу у викладанні української мови як іноземної». *斯拉夫语言、文化、翻译与教学：现状与前景 [Слов'янські мови, культури, переклад і викладання: сучасний стан і перспективи]*. 长春 [Чанчунь], 2022: 227–232.

## REFERENCES

- Anderš Josef, Chlodová Uljana. *Ukrajínština vážně i vesele*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2022.
- CEFR: *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment* — Companion volume, Council of Europe Publishing, Strasbourg, available at. 2020. <<https://rm.coe.int/common-european-framework-of-reference-for-languages-learning-teaching/16809ea0d4>> 01.03.2023.
- Cvrček Václav, Richterová Olga. (eds.). SYN, version 9. Příručka ČNK. 9.06.2022. <<https://wiki.korpus.cz/doku.php/en:cnk:syn:verze9>> 10.03.2023.
- Čadská Milada et al. *Čeština jako cizí jazyk*. Úroveň A2. MŠMT: Tauris, 2005.
- Doroshenko D., Stanislavskiy M., Strashkevych V. *Rosiisko-ukrainskyi slovník dilovoi movy*. Kyiv — Kharkiv, 1930. <<https://archive.org/details/dilovoimovy>> 15.03.2023.
- Dürlich Luise, François Thomas. “EFLLex: A Graded Lexical Resource for Learners of English as a Foreign Language”. *Proceedings of LREC* (2018): 873–879.
- Fedoniuk Valentyna. *2000 naikorysnishykh cheskykh sliv i vysloviv*. Kyiv: Arii, 2022.
- François Thomas, Gala Nùria, Watrin Patrick, Fairon Cédric. “FLELex: a graded lexical resource for French foreign learners”. *Proceedings of LREC* (2014): 3766–3773.
- Grac: *Generalnyi rehionalno anotovanyi korpus ukrainskoyi movy (2017–2023)*. M. Shvedova, R. Von Waldenfels, S. Yaryhin, A. Rysin, V. Starko, T. Nikolaienko, ta in. Kyiv, Lviv, Jena. <[uacorpus.org](http://uacorpus.org)> 10.03.2023.
- Hádková Marie et al. *Čeština jako cizí jazyk*. Úroveň A1. Praha: MŠMT, 2005.
- Holá Lída, Bořilová Pavla. *Čeština expres 1* (úroveň A1/1). Praha: Akropolis, 2011.
- Holá Lída, Bořilová Pavla. *Čeština expres 3* (úroveň A2/1). Praha: Akropolis, 2014.
- Holub Jan. *Čeština jako cizí jazyk*. Úroveň A2. MŠMT: Tauris, 2005.
- Karpilovska Ye. A. *Sufiksálna pidsystema suchasnoyi ukraýniskoyi literaturnoyi movy: budova ta realizaciya*: Dysertaciya doktora filol. nauk. Kyiv, 2000.
- Milton James. “The development of vocabulary breadth across the CEFR levels”. I. Vedder — I. Bartning — M. Martin (eds.): *Communicative proficiency and linguistic development: intersections between SLA and language testing research. Second Language Acquisition and Testing in Europe* Monograph Series 1 2010: 211–232.
- Pintard Alice, François Thomas. “Combining Expert Knowledge with Frequency Information to Infer CEFR Levels for Words”. *Proceedings of the 1st Workshop on Tools and Resources to Empower People with READING Difficulties (READI)*, Marseille, France. European Language Resources Association (2020): 85–92.
- Plachynda Halyna. *Slovnýchok feminityviv dlia pres-ofitseriv ta pres-ofitserok terytorialnykh upravlin Derzhavnoi sluzhby Ukrainy z nadzvychainykh sytuatsii*. Kyiv, 2018.
- Poliuha Lev. *Slovník ukrainskykh morfem*: blyzko 40 000 sliv. Lviv: Svit, 2001.
- Prokopchuk Nadiia, Huzar Olena. *Proekt otsiniuvannia rivnia ukraýniskoyi movy*, 2020. <[https://pcuh.stmcollege.ca/wp-content/uploads/2021/03/UKR-CEFR-LP-Teacher-Guide\\_2021-Final.pdf](https://pcuh.stmcollege.ca/wp-content/uploads/2021/03/UKR-CEFR-LP-Teacher-Guide_2021-Final.pdf)>. 01.03.2023.

- RUS: *Rosiisko-ukrayinskyi slovnyk*. Hol. red. A. Krymskyi. T. I–IV. Kharkiv: Chervonyi shliakh, 1924–1933.
- SAUČ: *Slovník afixů užívaných v češtině*. Josef Šimandl (ed.). <[http://www.slovníkafixu.cz/jak\\_slovník\\_využivat](http://www.slovníkafixu.cz/jak_slovník_využivat)> 15.03.2023.
- Shvedova Maria. “Zastosuvannia korpusu u vykladanni ukrainskoyi movy yak inozemnoyi [Application of the corpus in teaching Ukrainian as a foreign language]”. 斯拉夫语言、文化、翻译与教学: 现状与前景 [Slovianski movy, kultury, pereklad i vykladannia: suchasnyi stan i perspektyvy]. 长春 [Chanchun], 2022: 227–232.
- Sohsah Gihad N., Ünal Muhammed Esad, Güzey Onur. “Classification of word levels”. *Br J Educ Technol* 46 (2015): 1097–1101. <<https://bera-journals.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/bjet.12338>>. 01.03.2023.
- SRU: Umanets M., Spilka A. *Slovar rosyisko-ukraynskyi*. Lviv: NTSH, 1893–1898. <<https://archive.org/details/slovníkII/page/n1/mode/1up>>. 21.03.2023.
- Standartyzovani vymohy do rivnivi volodinnia ukrainskoyu movoyu yak inozemnoyu A1-C2*. Ukladachi: Mazuryk Danuta, Antoniv Oleksandra, Synchak Olena, Boiko Halyna. Skhvaleno rishenniam kolehii Ministerstva osvity i nauky Ukrainy protokol vid 22.05.2018 # 5/1–7. Lviv, 2018.
- Sulyma Mykola. *Ukrainska fraza*. Kharkiv, 1928.
- SUM: *Slovar ukrainskoi movy*: v 4-kh t. / Za red. Borysa Hrinchenka. Kyiv. 1907–1909.
- Synchak Olena. *Veb-slovník zhinochykh nazv ukrainskoyi movy*. Lviv, 2022: <[https://r2u.org.ua/html/femin\\_details.html/](https://r2u.org.ua/html/femin_details.html/)>. 21.03.2023.
- Vymohy do rivnivi volodinnia derzhavnoyu movoyu. Zatverdzheno Rishenniam Natsionalnoi komisii zi standartiv derzhavnoyi movy* 24.06.2021 roku No. 31. <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0925-21#Text>> 01.03.2023.
- Yevropeiske movne portfolio*: Metodychne vydannia/Uklad. O. Karpiuk. Ternopil: Libra Terra, 2008.

Јана Коцкова, Хана Ситар

## НАЈЧЕШЋЕ ЛЕМЕ У УКРАЈИНСКОМ И ЧЕШКОМ КОРПУСУ КАО ИЗВОР ЗА УСВАЈАЊЕ И НАСТАВУ СТРАНОГ ЈЕЗИКА

### Резиме

Рад испитује потенцијал језичких корпуса у настави страних језика, посебно чешког и украјинског. Анализом најчешће леме у оба језика истражујемо њихов потенцијал за допуњавање и осмишљавање наставних материјала. Корпусна анализа података може се користити за додавање културно и друштвено условљених семантичких група, увођење продуктивних модела творбе речи и истицање разлика у граматичким конструкцијама. Најчешће леме такође пружају одговарајуће примере различитих појава у усвајању језика, као што су често коришћене скраћенице и властита имена.

*Кључне речи:* језички корпус, лема, усвајање Л2, украјински, чешки.

*Стари Влах: насеља, порекло становништва, обичаји*,  
Библиотека „Корени: српске земље, насеља, порекло становништва, обичаји“,  
књ. 53, приредио Борисав Челиковић, Београд: Службени гласник,  
САНУ, 2023, 997 стр.

У оквиру Библиотеке „Корени: српске земље, насеља, порекло становништва, обичаји“ 2023. године је објављена 53. књига — *Стари Влах: насеља, порекло становништва, обичаји*. Приређивач овог издања, као и претходних у овој едицији је Борисав Челиковић.

Едиција „Корени“ је покренута 2010. године са циљем да се обједине публикације настале као резултат антропогеографских истраживања насеља, порекла становништва и обичаја, која је започео Јован Цвијић са сарадницима, међу којима су били Јован Ердељановић, Тихомир Ђорђевић, Боривоје Дробњаковић и други. Цвијићева замисао је била да се истражи цео српски етнички простор, али су отпочети посао почетком XX века прекинули ратови. Студије настале у оквиру ових истраживања су објављене већином у *Српском етнографском зборнику* тадашње Српске краљевске академије. Данас се њихова фототипска издања највећим делом налазе у „Коренима“, а придодате су им и студије о становништву, насељима, обичајима, које су објављене касније, у другим публикацијама, а везане су за исти географски простор. Првих седамнаест књига ове Едиције је посвећено предеоним целинама, које обухватају територију централне и западне Србије — од Дрине на западу, Саве на северу, Велике Мораве на истоку, Рзава и Западне Мораве на југу. У наредним публикацијама се ишло ка истоку, југоистоку и југу српског етничког простора, тако да је обухваћена територија од Дрине на западу, Саве и Дунава на северу, до Тимока на истоку и Пчиње на југу. Књиге, које се односе на простор Војводине, односно предеоне целине северно од Саве и Дунава, још нису објављене. Ипак, предвиђено је да Едиција садржи око осамдесет књига, којима би био обухваћен и простор на ком је живело или живи српско становништво, а административно припада другим државама — Босни и Херцеговини, Хрватској, Румунији, Мађарској, Украјини, Русији, Италији, итд. Овај, такорећи, други правац Едиције је најавила 25. књига — *Галипољски Срби*, објављена 2012. године, а која се не односи на предеону целину, већ на једну групу од више стотина Срба, које су Турци насилно преселили у своју покрајину Галипоље. После Првог светског рата, у Краљевини Југославији, ови Срби су насељени у Македонију, одакле су протеривани, па поново враћени. Миленко Филиповић је објавио књигу о њиховом животу и обичајима, док је њихов говор детаљно изучио Павле Ивић. Ова књига се посебно издваја по значају, зато што обједињује све познате публикације и студије о Галипољским Србима.

Књигу *Стари Влах* отвара студија Петра Ж. Петровића „Стари Влах“, изворно објављена у XXIV броју *Гласника Етнографског музеја*, 1961. године, о истраживањима и простору Старог Влаха. Аутор истиче да ова предеона целина нема јасно утврђене границе, чему су допринели различити историјски, административни и антропогеографски чиниоци. Старим Влахом се назива простор југозападне Србије, северно од Лима и источно од Дрине, у сливу Моравице и Увца северно од Сјенице. На западу се граничи са Босном, на југозападу са Херцеговином, на југоистоку са Рашком, на североистоку са Драгачевом, на северу са ужичком Црном Гором. Петровић је посебну пажњу посветио

становништву и миграционим кретањима на овој територији од античких времена. Он истиче да су овај простор некада насељавала илирска племена, односно племе Аутаријати за које се везују називи планина Таре и Торника и река Дрине и Ибра. Њих су потом потиснули Келти, за којима су дошли Римљани, па касније Словени. С доласком Турака Власи мигрирају северозападно, у Босну, где се први пут помињу у XIV веку. Петровић истиче да се назив „Влах“ у средњем веку, по свој прилици, односио на романизоване сточаре. Пажњу привлачи податак да се у време аустротурских ратова у извештају аустријског генерала Хајслера (1689. године) наводи да на простору Старог Влаха (*Starulla*) живе само Срби. За овом студијом следе антропогеографска истраживања Златибора Љубомира Мићића, која су спроведена почетком XX века („Златибор: антропогеографска испитивања“). О знаменитим старовлашким породицама моравичког и златиборског Старог Влаха писао је 1930. године Драгиша Лапчевић („По сећању из прошлости“). Истраживања становништва су у основи студије и Марије Ђокић („Прилог проучавању становништва у неким златиборским селима“). У књигу је уврштена и монографија Љубомира и Светислава Марковића о становништву моравичког Старог Влаха. У овој публикацији, између осталог, пажњу привлачи легенда, која се везује за порекло назива села Сивчине. Наводи се како је летину села често тукао град, па је народ покушавао да отера градоносне облаци превртањем кола, окретањем гребена према небу, дозивањем обешењака или дављеника (да скрену облаци). Пошто ништа од тога није било делотворно, обратили су се за помоћ монасима, који су им саветовали да нађу два сива вола („сивоње“) и рало и да узору бразду око села, али и да почну да славе Аранђеловдан. Тако је, верује се, село добило име Сивчине. Аутори су забележили и предање о али — из језера код села Глеђице је излазила ала и правила велику штету, све док је није савладао ковачев бик, коме су оковали рокове. Иста предања се налазе и међу заступљеним прилозима Радоја Ускоковића. У прилогу „Сеоске и црквене славе по селима око Ивањице“ наводи се поменуто предање о али из језера, али се код Ускоковића не појављује ала, већ водени бик. Исто тако се за село Сивчине наводи да је добило име по два сива вола, која су оборавала село, али се као повод за ову магијску радњу наводи куга (а не град). Ускоковић је забележио и једно етиолошко предање („Богородица благословила жабу“) и демонолошко предање о појави ноћне приказе. Целину о моравичком Старом Влаху у књизи заокружују радови Јасне Бјеладиновић Јергић (о ношњи и променама у одевању) и Миљане Радовановић („Село Ивањичког Старог Влаха осамдесетих година XX века“). За предео нововарошког Старог Влаха везују се прилози Јевстатија Караматијевића, објављени између два светска рата, али и необјављене белешке из 1924. године Љубомира Павловића, Цвијићевог сарадника. Међу Караматијевићевим прилозима се издвајају записи о црквено-народним обичајима и обредима: о заветинама, лилама на Петровдан, затим о лилама код муслимана (у селима Кладница и Урсула, за које се тврди да су у овој области последња исламизирана), као и о празновању крсне славе, ношењу вертепа у Старом Влаху (у Пљевљима). О становништву села златарског краја писао је Душан Дрљача. За овим прилогом следи истраживање Петра Рудића о пореклу породице и презимена Тороман Петра Рудића. О вишеградском Старом Влаху је писао поп Стјепо Трифковић („Вишеградски Стари Влах“), а у издање су уврштени и ономастички прилози Видана Николића („Антропогеографски проблеми и досадашња истраживања говора Старог Влаха“) и „Говор Вишеградског Старог Влаха у дијалекатском комплексу Старог Влаха и југоисточне Босне“ Радосава Ђуровића. При крају књиге се налази више етнографских студија и мањих прилога — рад Босиљке Росић о Цвијићевој типологији старовлашког села и куће с освртом на данашње стање (2003), затим Милана М. Поповића о пчеларству у Старом Влаху и Златибору (у ком наводи и нека народна веровања о пчелама — против урока, да се пчеле роје и држе). У прилогу Тихомира Ђорђевића „Неки обичаји и веровања у Старом Влаху“, који је првобитно објављен у часопису *Етнологија* 1940. године, наводе се обичаји везани за одређене празнике и животне околности, затим веровања о неким митолошким бићима и магијским радњама. Пажњу привлачи обичај да у Старом Влаху улогу положајника има во. О траговима обредних игара, бележећи нотне записе, писала је Оливера Васић. Последњи су краћи прилози Боривоја Дробњаковића („О гулама и гусларима у златиборским Рудинама“, „Средства противу

невремена на Златибору“, „Бајање противу змијиног уједа на Златибору“) и Љубише Ђе-  
нића („Гуслари на Златибору“, „Прикојасе“).

*Сћари Влах* затвара разговор приређивача Борисава Челиковића, у коме он детаљно разматра досадашња истраживања и наводи податке о истраживачима ове предеоне цели-  
не. Као и претходне књиге Библиотеке „Корени“, *Сћари Влах* је веома значајна публика-  
ција, у којој су уврштена фототипска издања, која су данас тешко доступна ширем чита-  
лачком кругу и представља најцеловитији поглед на једну територију, који укључује  
историјске, археолошке, антропогеографске, етнолошке, географске податке.

Драѓана Ђурић  
Балканолошки институт САНУ  
draganasdjuric@gmail.com

UDC 821.163.41-14.09(049.32)  
821.162.1-14.09(049.32)

Јелена Марићевић Балаћ, *Ка осмеху Европје: савремено српско, пољско и чешко  
јесништво у комјарашивном кључу*. Нови Сад: Академска књига, 2023, 296 стр.

После објављених стручних књига *Легијимација за сињализам: јулсирање сињна-  
лизма* (Београд 2016) и *Трагом бисерних минђуца српске књижевности: ренесансности  
и барокности српске књижевности* (Нови Сад 2018), као и две збирке песама (*Без длаке  
на срцу*, 2020 и *Арсенал*, 2023) у издању Академске књиге крајем 2023. године објављена је  
монографија Јелене Марићевић Балаћ под називом *Ка осмеху Европје: савремено српско,  
пољско и чешко јесништво у комјарашивном кључу*. Већ у уводном делу књиге сазнајемо  
да је ауторкина намера комплексна. Полазећи од тезе да су се стварност и околности  
промениле током транзиционалног периода крајем XX века у свим словенским књи-  
жевностима, ауторка себи поставља за циљ „да осветли дигнитет и важност саме  
књижевности“ (стр. 8), без обзира на ову чињеницу. Због тога ће разматрањем бити обу-  
хваћена поетика савремених песника који су стварали и у периоду комунизма, али и оних  
који се на књижевној сцени појављују почетком овог века. Следећи циљ који Марићевић  
Балаћ поставља у уводном поглављу под називом „Поезија и транзиција: увод“ односи се  
на разматрање рецепције пољске и чешке савремене поезије у смислу успостављања  
директних и индиректних веза са српским савременим песништвом.

У наслову монографије *Ка осмеху Европје: савремено српско, пољско и чешко  
јесништво у комјарашивном кључу*, садржане су кључне речи које одређују садржај  
и одабрани приступ разматрања у овом научном тексту. Ауторка је по вокацији србиста,  
добар зналац савремених књижевних токова, а компетентно тумачи и преведену пољску  
и чешку савремену поезију. Компаративно сагледавање поетских феномена, реконструкција  
директних и посредних сродности песника, потрага за стваралачким дијалозима  
и међусобним утицајима, драгоцен је допринос савременој књижевнокритичкој мисли  
у нашој средини. Иако у српској књижевној науци и критици постоје овакви напори,  
монографија Јелене Марићевић Балић јединствена је по својој концепцији поређења  
поетика српских и песника две западнословенске књижевности. Тиме се српска савремена  
поезија интерпретира у контексту не само савременог словенског песништва, већ  
и у односу према средњоевропским поетским тенденцијама. Ауторкин главни водич кроз  
различите интерпретативне слојеве песничких поетика одабраних словенских аутора  
представљају постојећи преводи Бисерке Рајчић (уз мањи број превода Петра Вујичића),  
као и предговори, говори и есеји ове плодне књижевне преводитељке са пољског, али  
и чешког језика. То уједно представља и критеријум избора савремених пољских и чешких  
песника, чије се поетике, песничке збирке и појединачне песме компаративно сагледавају  
у односу на поетику одабраних српских песника. Ауторка са креативним умећем

и интерпретативним осећајем проналази додирне тачке у избору тема, мотива и идејног кореспондирања одабраних поетских светова. Промишља о семантици, експресији и стилу песника на конкретним примерима и углавном успева да уочи различите нивое интертекстуалног дијалога међу њима.

Књига је промишљено конципирана: после уводног поглавља, следе четири целине (уметност и култура, природа и култура, екопоетика, (нео)авангардна поезија) у оквиру којих се налазе поглавља у којима се ауторка бави компаративном анализом песничких поетика одабраних аутора, али ставља акценат и на рецепцију, пре свега пољских аутора, у српској средини уз навођење превода и постојећих критичко-научних одјека. Треба нагласити да уз субјективно читање и интерпретацију поезије, ауторка користи релевантну литературу из различитих области (књижевне науке, књижевне критике, историје уметности, филозофије, културологије и др). Кроз четири тематске целине истражене су линије компарације поезије Збигњева Херберта и Тадеуша Ружевића са поетиком српских песника Миодрага Павловића, Јована Христића, Бранка Миљковића и Васка Попе, затим спојеви поезије Адама Борзича и Ивана Негришорца, Јана Скацела и Бојане Стојановић Пантовић или Мирка Магарашевића. Проналазе се идејни и мотивски спојеви у песмама Томислава Маринковића, Јана Скацела, Адама Загајевског и Виславе Шимборске, Еве Зоненберг и Ане Ристовић, Романа Хонета и Милунике Митровић, Јадвиге Малине и Анице Савић Ребац или Злате Коцић. Нижу се линије компарације у којима се огледају српско-пољско-чешке књижевне везе. Тиме је доказана полазна теза ове студије да „читање класика пољског и чешког песништва 20. века, али и знано млађих аутора, нужно је обликовало савремено српско песништво последње деценије 20. и првих деценија 21. века“ (стр. 23). Након централног дела рада, следи посебно поглавље „Додатак“, у коме ауторка мења смер интерпретације и остварује свој дијалог са књигама Бисерке Рајчић (*Фактиомонијаже: ѿриѿреѿи, живоѿиси, јубилеји, сећања, разѿовори, ѿисма, мисли о...*, Београд 2020), Михала Рушинека (*Ниѿѿиѿа обично. О Вислаѿи Шимборској*, Београд 2020) и Гојка Божовића (*Док ѿонемо у мрак*, Краљево 2021). Иако се може учинити да се тиме нарушава постављена концепција, ове три књиге су тематски и проблемски у директној вези са идејом о компаративном сагледавању појава у савременој књижевности. *Закључак* доноси кратку рекапитулацију обрађених песничких тема, мотива и идеја у компаративном кључу.

И поред овако осмишљене структуре, читалац запажа два типа или две врсте студија. Прву групу чине студије које својим садржајем и формом одговарају књижевнонаучним радовима, у којима компаративна анализа задире веома дубоко (нпр. Збигњев Херберт и српско песништво, Васко Попа и Збигњев Херберт, Васко Попа и Тадеуш Ружевић, Вислава Шимборска и Мирољуб Тодоровић и др). У другу групу спадају текстови са одликама књижевних есеја и интерпретација у којима се разматрају могућа тумачења целокупних поетика или одабраних збирки/песма појединачних аутора (нпр. Адам Борзич и Иван Негришорца, Јакуб Корнхаузер, Јулијан Пшибош, Иван Блатни и др).

Како је ово читање рукописа монографије *Ка осмеху Евроѿе: савремено срѿско, ѿољско и чешко ѿесниѿѿиво у комѿаративном кључу* било усмерено пре свега на разматрање аспекта интерпретације поезије чешких аутора, може се закључити да су они заступљени у значајно мањој мери у односу на српске и пољске ауторе. Јелена Марићевић Балаћ у монографији усмерава пажњу на поезију савремених чешких песника различитих генерација: Ивана Блатног, Јана Скацела, Јахима Топола и Адама Борзича. То може оставити утисак да изостаје обимније кореспондирање између српске, пољске и чешке савремене поезије, али заправо је то последица већ поменутог опредељења ауторке да у разматрање и анализу укључи само поезију чешких аутора коју је превела Бисерка Рајчић. Тако ван њеног истраживачког фокуса остаје на пример преведена поезија чешког нобеловца Јарослава Сајферта, поезија Владимира Холана, Петра Борковца, Петра Хрушке и поезија песникиња средње генерације Катаржине Рудченкове или Ленке Дањхелове (коју је иначе превела Бисерка Рајчић), а где би се засигурно пронашле интерпретативне тачке у којима се додирују песнички светови чешке и српске (или пољске) савремене поезије. Ова напомена нема за циљ да укаже на недостатак у одабиру разматране поезије чешких аутора, већ да укаже на могуће правце даљег истраживања.

Разматрања поетике чешких песника налазимо у поглављима „Време европског дивана: Адам Борзич и Иван Негришорац“, „Поезија је самотрачка Nike: Јан Скацел- Бојана Стојановић Пантовић — Мирко Магаршевић“, „Музика ситница: Томислав Маринковић — Јан Скацел, Адам Загајевски, Вислава Шимборска“, „Орнаментика поетизма: Иван Блатни“ и „Футур (не)естетски: Јахим Топол и Драган Бошковић“. Задржавајући пажњу на интерпретативним тачкама у којима се поетике ових чешких песника укрштају са поезијом српских и пољских аутора, Марићевић Балаћ инспиративно отвара питања која се тичу стваралачког дијалога међу песницима, директних и посредних песничких утицаја, али доноси и конкретне закључке. Тако, на пример, аргументовано утврђује да је поетика Јана Скацела, Адама Загајевског и Виславе Шимборске присутна у стиховима Томислава Маринковића, да постоји више додирних тачака у поезији Јахима Топола и Драгана Бошковића или кореспондирање поетика Адама Борзича и Ивана Негришорца. Приликом представљања укупних поетика чешких аутора, ауторка у великој мери користи тумачења Бисерке Рајчић, али анализу конкретних песничких мотива и значења заснива на компаративној анализи утемељеној на конкретним примерима. Управо у томе је највећи допринос ове монографије, јер оваква тумачења и анализе недостају у нашој научној средини. Иако по вокацији није бохемиста, ауторкино познавање савремене српске поезије и солидна упућеност у стваралаштво пољских аутора, спојена са даром за интерпретацију поезије, представља темељ за успешно компаративно тумачења српске, пољске и чешке савремене поезије.

Монографија *Ка осмеху Европје: савремено српско, пољско и чешко њесничјиво у компаративном кључу* ауторке Јелене Марићевић Балаћ засигурно представља важан допринос компаративном проучавању савремене поезије, допринос српској књижевној славистици, а представља и значајан импулс за будућа књижевна научна истраживања.

Александра Корда-Пејровић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за славистику  
korda@verat.net

UDC 821.161.1.09(049.32)

Наталња Ковтун (кол. авт.; отв. ред.). *Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков*. Москва: ФЛИНТА; Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева, 2021, 260 стр.

Колективна монографија *Лик савременој јунака у њрози XX–XXI века* обједињује радове који су излагани на међународном научном семинару, одржаном у Кракову 2021. године. Према речима уреднице Наталије Ковтун, монографија је посвећена главном проблему са којим се данас сусрећу проучаваоци савремене руске књижевности — анализи лика културног јунака, који се хвата укоштац са изазовима актуелног времена. Управо у књижевности, која је у Русији заменила културу, филозофију, па чак и религију, увиђа се и проучава проблем непрестаног трагања за културним јунаком новог доба. Јунак савремене руске прозе близак је аутору, готово да је његов alter ego, труди се да преживи под руинама прошлости, принципијелно одбијајући да крочи у будућност која изгледа као да је пуна претњи и опасности. Отуда се и јавља посебно интересовање за трикстере, ликове са маргине, ослобођене свих друштвених стега, ауторитета и културних митова. Књига обухвата три целине од којих се свака бави есенцијалним питањима савремене књижевности. У прву целину укључени су радови који трагају за новим јунаком „нашег доба“, који може да одговори на изазове савремене цивилизације. Другу целину чине радови који темељно проучавају психологизам јунака, принципе сликања њихових портрета и концептуалност књижевне форме. Трећу целину чине радови који се баве

сложеним односом „аутор — јунак“, који је изашао из традиционалне парадигме саосећања и великодушности аутора према „малом“ и „сувишном“ човеку.

Монографију отвара рад уреднице Наталије Ковтун која проучава трансформацију јунака и јунакиња у савременој руској књижевности. Позивајући се на бројна дела, ауторка показује како данашња руска књижевност престаје да буде андроцентрична и даје простор еманципованим и храбрим женским фигурама. Преображај јунакиње, која из традиционалне чуварке породичног огњишта прераста у пословну жену, амазонку или ратницу, праћен је примерима из дела Петрушевске, Улицке, М. Тарковског и других. Ковтун такође говори о променама кроз које пролазе мушки књижевни ликови, који се све више удаљавају од уобичајених стереотипа које намеће патријархални кодекс. Главни изазов са којим се сусрећу јунаци јесте преживљавање, а ауторка сматра да је управо са тим повезано постојање типских јунака без развијеног и продубљеног психолошког портрета. Ковтун такође додаје да је савремена књижевност лишена тајанствености коју носи човекова душа, њене трансценденталне форме, као и да је сведена на типске јунаке и психолошке феномене.

Јанина Солдаткина у свом раду подсећа да је већ двеста година потрага за јунаком „нашег доба“ један од главних задатака проучавалаца руске књижевности. Ауторка наводи да идеја о јунаку као симболу поколења, који обједињује сва социокултурна питања, вредности, надања или пак искушења и пороке времена, постоји у руској књижевности још од Михаила Љермонтова. Ауторка даље разматра типске јунаке (јунак-уметник, јунак-самозванец) који су чести у руској књижевности и блиски руском менталитету, а који су базирани на контрасту између власти и интелигенције. Кроз овакву анализу Солдаткина закључује да и руска проза двадесетог века негује класичне типове и опозиције, али их усклађује са актуелним социокултурним контекстом.

О трансформацији јунака карактеристичног за традиционалну руску прозу пише Никита Ваљанов. Проучавајући роман Андреја Дмитријева *Селјак и њинејер*, Ваљанов показује како случајни сусрет младића из града и човека са села постаје судбински за обојицу и како мења њихове погледе на живот. Аутор чланка наводи да јунаци романа Гера и Пањков нису супротстављени један другом, већ су слични. Како наводи Валијев, овај роман уопште не говори о конфликту између села и града, већ је искључиво усмерен на проблем самоутуђења ликова које их уједињује.

Чланак Екатерине Шевчуговне говори о лику „мудре старике“ у стваралаштву списатељице Гузељ Јахине. Шевчуговна детаљно описује и анализира преображај ових типских јунакиња на примерима Зулејкине свекрве из романа *Зулејка отивара очи* и Кларине дадиље Тиље из романа *Децо моја*. Ауторка уочава сличност између ових двеју старица, како по физичком изгледу, тако и по њиховој повезаности са природом и вишим силама. Оне су носиоци заштитничке улоге уз помоћ које граде нераскидиву везу са својим родом, коренима и обичајима. До преображаја долази у моменту када јунакиње Клара и Зулејка руше традиционални поредак. Зулејка, жртва породичног насиља, отвара очи и напушта улогу потлачене, ослобађајући се свих страхова, док Клара измиче пажњи своје дадиље и одлази од куће са вољеним човеком.

О еволуцији трикстер-јунака у прози Јевгенија Водолазкина пише Људмила Гаврилова. Ауторка истиче да се готово у свим пишчевим делима могу уочити јунаци који поседују извесне одлике трикстера и који граде различите односе са осталим ликовима, чиме чине радњу романа сложенијом. Посебна пажња посвећена је утицају трикстера на стварање занимљиве приповедачке интриге као и интеракцији са утопијским дискурсом у Водолазкиновим делима те начину стварања лика јуродивог и његовој водећој улози у стваралаштву аутора.

Марија Ларина у свом чланку испитује однос човека и државе који је од давнина у сфери интересовања књижевника. Тоталитаризам двадесетог века подстакао је писце да у оквиру ове опозиције истражују унутрашњи свет појединца који живи у неподношљивим условима диктаторског опресивног режима. Ауторка овај однос проучава у делима *Блиски њријайељи* Јевгенија Водолазкина и *Земља зелених шљива* Херте Милер кроз тип „голог човека“, јунака заглављеног између два света, бедног, гладног, уплашеног, очајног и усамљеног. Према Лариној, ова дела повезује интересовање за јунака „голог

човека“ коме је супротстављена држава кроз лик свемоћног диктатора, који манипулише осећањима људи и сеје страх свуда око себе. Дела су такође повезана заједничком темом смрти и сећања.

Први део монографије закључује рад Татјане Полуектове, који се бави феноменом колективно-историјског сећања и постмеморије. Сам концепт постмеморије постаје све актуелнији у свакој националној књижевности, јер показује како генерација после оне која је била сведок културне или колективне трауме, преноси искуство својих претходника на нове нараштаје, иако их се и сама сећа само из слика и прича оних са којима је одрасла. Неретко писци који се баве овом тематиком користе фотографије као полазне тачке у својим делима. Ауторка даје анализу романа *Тамна соба* ауторке Рејчел Сајферт и *Граница заборава* Сергеја Лебедева у којима фотографија служи као катализатор постмеморије. Ауторка такође наводи да су аутори обеју романа попут детектива који прво сумњају, а потом долазе до истине о злочиначкој прошлости блиских људи захваљујући фотографији. На основу свега наведеног, Полиектова долази до закључка да је фотораграфија у овим романима фотодокумент који помаже да се реконструише прошлост и има улогу катализатора који на појединачним случајевима говори о трагичним деловима националне историје о којима се нерадо говори.

У други део монографије читаоце уводи чланак Олге Туришеве „Јунак као естетски иницијатор радње (на примеру нове књижевности)“ (116–126 стр.) који проучава комплексни метакњижевни узајамни однос између писца и његовог јунака. Удаљавајући се од Бахтиновог тумачења, ауторка наводи да се у савременој књижевности најчешће среће модел односа у коме јунак пркоси аутору. Туришева истражује динамику односа на примеру романа Кејт Елизабет Расел *Моја мрачна Ванеса* и романа Лорана Бинеа *Седма функција језика*. Док Расел показује јунакињин отпор према наметнутом моделу самоопредељења, Бине се у свом роману бави филозофским питањем човекове самоидентификације пред вишим силама то јест Богом са којим се поистовећује сам аутор.

Чланак Аљоне Задорине бави се јеванђељским предањем о сестрама Марти и Марији (рус. Марфа и Мария) и његовом утицајем на портретисање јунакиња у књижевности. Прагматична Марта супротстављена је духовној Марији која је вековима служила као прототип примерне јунакиње у руској књижевности. Пратећи преображај женског идеала кроз дела Љескова, Леонова и Киплинга, ауторка закључује да до промене долази кроз јачање улоге жене у друштву, њене еманципације те експанзије капиталистичког друштва. Ауторка такође сматра да оваква трансформација добија шири карактер, излазећи из оквира уметничких текстова и ширећи се и на средства масовне културе и комуникације.

Марија Лопачова у свом чланку проучава поетику визуелног на примеру дела руског порзаисте и драмског писца Михаила Курајева. Поетика визуелног је још од староруске књижевности заузимала значајно место у књижевном свету, све док Варлам Шаламов није изнео тезу о њеној сувишности. По Шаламовљевој мишљењу, дескрипција само обременује текст и беспотребно удаљава читаоца од главне мисли аутора. Разматрајући различите врсте и облике визуализације код Курајева, Лопачова закључује да се аутор оправдано придржава традиционалног описивања ликова и сликања пејзажа помоћу екфразе, древног уметничког дискурса. Она такође истиче особеност пишчеве приповедачке тенике која се огледа у директној вези са просторним уметностима: архитектуром, сликарством и вајарством.

Нови тон монографији задаје чланак Јурија Доманског који говори о повезаности филозофског дискурса романа Михаила Јелизарова и Лева Наумова са песничким формулама утицајних рок група руске андерграуд сцене. Анализирајући романе *Земља* и *Пливач кроз снове*, аутор показује на који начин руски рок доприноси разумевању јунаковог света и реалности епохе у коме он живи. Главни јунаци романа повезани су преко „света мртвих“ са Јегором Летовом и Борисом Гребеншчиковом, лидерима рок група „Грађанска одбрана“ и „Акваријум“.

О динамици стваралаштва писца Романа Сенчина током првих двеју деценија двадесет првог века пише Људмила Сињакова. Ауторка чланка показује како се у том временском периоду увођењем нових особина у психолошки портрет мења карактер

главних јунака. Некада доминантне црте карактера јунака замењене су потпуно новим, чиме писац модификује јунака „новог доба“ и прати његов преображај у контексту актуелног времена. Сињакова анализира новонастале промене, увек разматрајући три критеријума — порекло (корене, род и земљу), животне успехе и усамљеност јунака. Из чланка се може закључити да се Сенчинови јунаци временом одвајају од својих корена и земље, постају све усамљенији и према захтевима великог града развијају прагматичнији начин размишљања, жудећи за успехом у животу.

Другу целину монографије заокружује чланак Татјане Загидулине и Олге Глушенкове „Пројективни јунак В. Пељевина у огледалу филозофије трансхуманизма“ (178–192 стр.). Ауторке дају подробну анализу и прате развој савременог јунака у контексту трансхуманистичке филозофије у делу *Transhumanism Inc.* Виктора Пељевина из 2021. године. Оне наводе и да се феномен трансхуманизма огледа управо у непрестаном стремљењу човека да превазиђе когнитивну, просторну и временску ограниченост са коначним циљем превазилажења смрти. Иако овом темом почиње да се бави већ у романима *S.N.U.F.F.* и *Iphuck 10*, Пељевин тек у *Transhumanism Inc.* показује како ова филозофија усавршава новог човека путем нанотехнологија, вештачке интелигенције и биотехнологија. Једини преостали део човека који остаје аутентичан јесте мозак, али се чува одвојено од његовог тела. Пељевинов текст нуди оригиналан и убедљив постутопијски поглед на свет проткан јаким интертекстуалношћу и елементима постмодернистичке игрице. Ауторке заједно долазе до закључка да пројективни херој није ништа друго, но илузија побољшаног човека.

Последњу тематску целину монографије отвара чланак Ирине Плеханове, у коме је дата анализа књижевне тенденције која се манифестује разочараношћу писаца у простодушност. На тај начин, простодушни чудац престаје да буде јунак свога доба. Ауторка чланка рушење већ пометнутог архитипа повезује са феноменом интроспекције који се први пут јавља још код Сервантесовог *Дон Кихота*. Друштвени пораз наивца двадесетог века највише се одразио на простодушности јунака и минимизирао је његов друштвени значај. Идентификатор наиве није једноставност, већ неприхватање неодређености у етици међулудских односа и у оцени историје. Плеханова долази до закључка да одсуство наиве у стваралаштву постсовјетског период сведочи о истрошености националног архетипа.

Чланак Јекатерине Буханине „Дехеројизација лирског субјекта као продужетак Стернове традиције у прози А. Битова.“ проучава утицај стернијанства на стваралаштво Андреја Битова са краја шездесетих година. Разматрајући разноврсност мотива и техника и поредећи их са стернијанским, ауторка проучава Битовљево приповетку „Часови Јерменије“. Традиција сентименталистичког путовања помаже јунаку не само да открије и истражи чудесне пределе Јерменије, који се одликују богатом културом и традицијом, већ и да изађе на пут самоспознаје. Јунак то чини одбацавањем окова наметнутог стереотипног размишљања и доживљавањем усхићења које у њему буди друга култура. Попут Стерновог пастора Јорика, Битовљев јунак учи да брижно негује културно и историјско памћење и чува културне артефакте по угледу на јерменски народ, народ са тешком историјском траумом.

О жестоком биографском реализму Валерија Попова пише Александр Куљапин. Користећи текст приповетке „Комарац је жив док зуји“, аутор чланка покушава да уочи и одреди главне карактеристике Поповљеве прозе. Једна од главних потешкоћа на коју аутор наилази јесте истовестност аутобиографских чињеница и фикције. Попов се у датој приповеди бави неисцрпним за руски књижевност питањем „очева и деце“. Иако Попов смрт оца приказује потпуно натуралистички и сликовито уз мноштво шокантних детаља, његов текст није лишен симболизма и митологизације овог егзистенцијалног догађаја.

У свом раду „У чему је светост Географа? Тајни смисао романа Алексеја Иванова Географ је глобус пропио“ (231–244 стр.) бави духовним путовањем једног обичног човека из руске провинције, који пролази кроз кризу средњих година и опробава се у улози наставника географије. Трансформација протагонисте почиње тек при средини романа, када он изјављује да жели да живи као светац. Овај јунак посебно привлачи пажњу својом тежњом да достигне „светост“ кроз бројне подвиге у својој служби. Како аутор закључује, концепција јунакове светости јесте чист ауторски конструкт, који у себи обухвата елементе

традиције православља (јуродивост и руско старчетво) и источњачких религија. Према Громову, кључне теме романа јесу схватање живота као пута личног усавршавања и менторства као покретачке силе на том духовном путу пуном искушења.

Монографију уоквирује рад Дарје Ледневе који је посвећен стваралаштву Марине Палееј дугом више од четврт века. Ауторка чланка прати стваралачку еволуцију Палееј и открива како се она одражава у њеним ликовима. Леднева наводи да су јунаци раних приповедака бескућници, сиромаси, неснађени људи, они према којима је власт равнодушна, али да су спремни да одговоре изазову времена и историје. Јунаци то и чине: или невољно прихватају наметнуту улогу у друштву и носе је као маску или не прихватају живот који им не одговара или се буне. Према Ледневој, у раном стваралаштву Палееј спас за човека лежи у бунту, у повратку природи или у бегу у машту. У каснијим делима, пак, љубав и стваралашто постају срж човековог постојања, а сва патња и мука су само цена за тај дар. На тај начин јунаци каснијих дела Марине Палееј достижу унутрашњи мир и успостављају хармонију са светом.

Богата и разноврсна по истраживачким текстовима, колективна монографија *Лик савременог јунака у прози XX–XXI века* даје јасан и садржајан преглед актуелних питања са којима се сусрећу проучаваоци савремене руске књижевности. Монографија је веома информативна, нарочито јер се бави савременим тенденцијама не искључиво у контексту проучавања књижевности, већ и других хуманистичких дисциплина. Стога је несумњиво да ће овај зборник бити занимљив и користан не само проучаваоцима књижевности, већ и културолозима, социолозима, антрополозима и ширем кругу читалаца. Уредница Наталија Ковтун поручује читаоцима: „Жарко желим да верујем да ће упркос свим историјским потешкоћама култура и књижевност бити поља у којима ће дијалог са Другим увек бити могућ, перспективан и безусловно неопходан“.

Нада Милићевић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за славистику  
nada.milicevic@yandex.ru

UDC 7.01"20"(049.32)

Екатерина Андреева. *Мултиекранно време*.  
*Искусство XX — начала XXI веков*. Санкт-Петербург: ДА, 2023, 272 стр.

У зборнику радова под насловом *Време екрана* Јекатерина Андреева позива читаоце на путовање кроз историју уметности у Русији, почевши од раног совјетског периода па до почетка XXI века, настојећи да покаже развојни пут руске мисли у уметности и књижевности кроз време. Наслов зборника упућује на савремени начин приступа информацијама: отварањем многобројних прозора на екрану компјутера омогућено је брзо и једноставно премештање из једног времена у друго, из једног света у други, трећи... Овакав принцип видимо и у књизи Андрееве која ствара колаж сачињен од текстова посвећених различитим уметницима и њиховом раду, са циљем да се одговори на питања о смислу и значају слободе стваралаштва, као насушној потреби личности у сваком времену.

Надовезујући се на мисао Ивана Дмитријевича Чечота, који је у време перестројке одржао циклус предавања посвећен критичкој мисли и погледу на свет Николаја Николајевича Пуњина, у раду „Знак прикривања“. Као наставак семинара И. Д. Чечота о Н. Н. Пуњину“, Андреева обраћа пажњу на карактеристике „Пуњиновог формализма“ и његов однос према фактури, као према „симболу акта познања света, кроз часове сликарства, као знак потпуне семантизације уметности“ (стр. 9). Полазећи од Чечотових закључака ауторка се креће кроз уметничке концепције Волдемара Матвеја (Владимира

Маркова), Михаила Матјушина и групе ЗОРВЕД, као и Казимира Маљевича, који ће тежити ослобађању боје из ропских окова и стварању космичког сликарства.

У раду „Проширени вид: Уметност модернизма у Лењинграду од средине 1920-их до почетка 1950-их година“ ауторка нам открива неке од кључних особина лењинградског модернизма, који ће упркос притиску совјетске идеологије, успети да задржи независност и интернационални карактер. Процес формирања историје уметности Лењинграда у периоду од 1920-их до 1950-их година још увек није завршен, с обзиром да се дела многих кључних фигура лењинградске уметничке сцене и даље не могу видети у оквиру сталних поставки највећих музеја. За стваралачку слободу у Лењинграду, како истиче ауторка, заслужни су различити фактори: утицај уметника који нису стварали у духу совјетске пропаганде (групе „Свет уметности“, „Аполон“, акмеисти и др.), очување традиције заума, која ће у совјетској епохи објединити друго поколење стваралаца „под звездом бесмислице“ (стр. 20): Академију левих класика, групу ОБЕРИУ и „платане“ — пројекте Д. Хармса, као и постојање неколицине института који ће током 1930-их година активно радити. Посебна пажња посвећена је лењинградском сликарству 1930-их година, односно стваралаштву Владимира А. Гринберга, сликара градског живота. Осим Гринберга ауторка истиче фигуру Михаила Матјушина, који је идејни творац концепције „проширеног вида“, помоћу које би се вид могао ослободити од „навике свакодневног ‘реалистичког’ поступања према свету, као и од телесне ограничености“ (стр. 37).

Темом сликарства Јекатерина Андрејева наставља да се бави и у следећем раду под насловом „Спор о уметности“, који реферише на истоимену слику Василија Јаковљева из 1946. године, којом сликар настоји да упуту провокацију академском сликарству као метафори високе уметности, поигравајући се на нивоу сижеа, мотива, симбола, спектра боја и одступајући од актуалног соцреалистичког канона. Слика Јаковљева јесте покушај уметника да раскине окове наметуте владајућим политичко-идеолошким режимом, међутим ауторка износи критички став, истичући да „у суштини, тежећи да превазиђе академско сликарство, Јаковљев га заправо ‘пропушта’ у свом ‘Спору о уметности’“ (стр. 45).

Атмосферу сликарских атељеа у Петербургу 1970–1980-их година ауторка преноси читаоцима у есеју „О атељеима херојског доба“, описујући лична искуства приликом посета просторима у којима су ван такозваног „главног тока“ стварали петербуршки уметници. За њих је, како пише Андрејева, ларпурлатистички приступ уметности био „сведочанство присуства узвишеног духа“ (стр. 56). Осим херметичности, лењинградске атељеа, који су се увек налазили на периферији и у којима су посетници пре уласка морали проћи тест препознавања по принципу „свој-туђ“, одликовала је нарочита ревноност, маргиналност и осећај припадности посебном култу, који је одолевао совјетским репресијама и успевао да задржи самосталност у уметничком изразу. Лењинградском ларпурлатистичком миту ауторка придружује и дело сликара Марка Петрова, који ће оставити траг својим сликарским платнима, али и индустријском графиком, тежећи да кроз њу пренесе идеју вечног простора и чежњу за савршеним светом, истовремено у својим радовима правећи отклон од совјетске идеологије помоћу „естетског филтера“.

У раду „Нестварно је све: О Марку Петрову“ ауторка обраћа пажњу на различите слике Петрова: „Торзо у црној хаљини“ (1955), „Двоје“ (1963), „Успомене о будућности“ (1968), примећујући сличности са уметницима П. Филоновом и В. Стерлиговым. Потреба за апсолутном слободом манифестоваће се и у сликаревом посвећивању будистичком учењу Бидије Дадарона, који ће због својих уверења трагично окончати живот у заточништву. Након немилых догађаја Петров ће се окренути писању, које ће за разлику од сликарског опуса уметника, постати одраз ентропије и трагичности људског постојања.

Крећући се даље кроз историју уметности совјетске епохе у раду „Раскошно будистичко лето“<sup>1</sup> ауторка се зауставља на стваралаштву концептуалиста, који ће „реха-

<sup>1</sup> Наслов рада реферише на песму Осипа Манделштама „Поноћ у Москви“ (1931). Ауторка у контексту деловања концептуалне групе „Медицинска херменеутика“ говори о „испуњавању текстуалног простора низом халуционогених алузија и апсолутизованом процесу бежања ‘од свега’“ (стр. 84), што ће подсетити на метафору из Манделштамових стихова.

билитовати идеју носталгије у руској уметничкој свести“ (стр. 75) упркос усрдном настојању совјетских идеолога да је одстране и лише личност индивидуализованих доживљаја. Она истиче радове и текстове Иље Кабакова, пејзаже Ерика Булатова, као и акције групе „Медицинска херменеутика“, који ће развијати идеју ескапизма и излаз проналазити у просторима ирационалног.

У раду „Совјетски квалитет“ Андрејева се посвећује стваралаштву концептуалног уметника Иље Кабакова, истичући значај публикације његових „Бележака о незваничном животу у Москви“, у којима ће уметник анализирати сопствено стваралаштво, али и изнети закључке о развоју совјетске уметности од 1920-их до 1960-их година. Ауторка види Кабакова као једног од носилаца традиције руске класичне књижевности, чији је „дар речи неодвојив од социјалног темперамента писца“ (стр. 87) и који ће успети да у својим делима иза слојева совјетског дискурса смести богат унутрашњи свет људске душе. У књизи *Иља Кабаков, Борис Гројс (1990–1994)* кроз дијалог двају мислилаца открива нам се однос према совјетском дискурсу у уметности и критичка мисао, садржана истовремено и у стваралаштву Кабакова.

Почетак 1980-их година обележиће постојање двају великих центара алтернативне уметности, која ће се укрстити захваљујући посети Џоане Стингреј Лењинграду 1985. године у циљу припреме изложбе „Црвени талас“ у Њујорку. Њујоршки кварт Ист Вилиџ, баш као и Лењинград, био је за уметнике тог времена простор слободе и бунта, где је било могуће стварати независно од утицаја институција. Уметнички живот у овим центрима ауторка описује у раду „Почетак 1980-их: ‘Нови талас’ — Ист Вилиџ, Њујорк/‘Нови уметници’ — Лењинград“, обраћајући пажњу на дела кључних уметничких фигура Ист Вилиџа: Жан Мишела Баскије, Кита Херинга, Франческа Клементеа, који ће осликавати улиће и метрое њујоршког кварта, али ће убрзо освојити и галеријске просторе. Значајна је била и сарадња ових уметника са Ендијем Ворхолом. Истовремено у Лењинграду делује група „Нови уметници“ (Тимур Нивиков, Иван Сотњиков, Олег Котельников, Вадим Овчињиков). У свом стану 1980. године Новиков отвара галерију „АССА“ која ће до 1987. постојати као жива фактура уметничког живота. Захваљујући Џоани Стингреј до Ендија Ворхола ће 1985. године стићи дарови, колажи Новикова и Котельникова, а Ворхол ће наредне године узвратити, пославши лењинградским уметницима Новикову и Гребеншчикову примерке два прва издања *Филозофије* Ворхола са поветом, као и познате конзерве супе „Кемпбел“ са потписом за уметнике Сергеја Курјохина, Тимура Новикова, Георгија Гурјанова, Сергеја Бугајева, Олега Котельникова, Андреја Крисанова, Бориса Гребеншчикова, Александра Титова и Виктора Цоја. О овој историјској размени дарова Андрејева пише у следећем раду под насловом „Историја дарова Ендија Ворхола лењинградским уметницима, записана према речима Тимура Новикова уз коментаре Јелене Андрејеве“. Тимур Новиков ће о овој размени говорити у интервјуу „Туризам Тимура Новикова“ из 1991. године који је дао сам себи и објавио наредне године у часопису *Декоративна уметност*.

У раду „Књига ‘Нових уметника’“ ауторка пише о књижевној традицији „Нових“ који ће на одређени начин наставити традицију футуриста — В. Мајаковског, М. Ларионова, И. Здањевича. Међутим, за разлику од футуристичке њихова пракса биће „интелектуално непретенциозна, али сликовито, пластично виталнија“ (стр. 113). Техника „Нових“ огледала се у поступцима као што су скицирање, лепљење различитих сличица, папирића, етикета, слепљивање страница и прертавање. Они су „коначно прекинули везу књига са штампарском производњом, функционалним смислом и процесом читања, тачније, они су уметнички открили тај већ постојећи распад књижевне културе у масовној совјетској свести“ (стр. 115).

„Сликара веселе смрти“ у истоименом тексту Андрејева јесте Олег Котельников, чију серију слика „Цезари“ са елементима жанра *Vanitas*, због којег ће га ауторка и назвати овако, можемо видети управо у овом зборнику. Уз текстове посвећене уметницима и њиховим делима у зборнику се налазе и фотографије различитих уметничких дела из архиве ауторке: „На Неви“ Г. Гринберга, „Биста у црној хаљини“ М. Петрова, „Мрачни роман“ В. Шинкарјова, „Амур и Психе“ Т. Новикова, „Портрет Владислава Мамишева“ Б. Матве-

јеве (који можемо видети и на корицама књиге), „Анђео“ и „Цезари“ О. Котельникова, „Сунчева енергија 2“ В. Овчињикова.

Рад „Дух неиспуњеног удела“ посвећен је традицији лењинградског неоакадемизма, која ће, следећи традицију античке Грчке, кроз интерпретацију античких уметничких дела, тежити идеалу лепоте и вредностима визуелне хармоније, међутим у стваралаштву лењинградских уметника она ће увек бити на граници кича. Декадентна утопистичка идеја неокласицизма одговарала је духу лењинградске културне андерграунд сцене. „Антички мотиви се у савременом стваралаштву интерпретирају као одједи онога што се није десило, што је лишено могућности да буде остварено или одједи изопаченог света лепоте и уметности“ — пише Андрејева (стр. 126). Оснивач неоакадемизма је уменик Тимур Новиков у чијим колажима „Аполон, Кипарис и Гиацинт“ и „Павиљон Вилхелма фон Гледена“ ће се, као и у његовим осталим делима, елементи неокласицизма преламати кроз естетско искуство совјетског живота.

У раду „Свет уметности. Петербург. 1992–1995“ ауторка износи своја размишљања о идејама у уметности Санкт Петербурга у периоду од 1992. до 1995. године. Андрејева полази од мисли шта и на који начин симулирају петербуршки уметници Т. Новиков, О. Маслов, В. Кузњецов, С. Бугајев, В. Кустов, Ј. Остров, О. Тобрелуц у свом стваралаштву, објашњавајући овај механизам симулације потребом за „представљањем“, односно театралношћу. У Санкт Петербургу Андрејева види реализацију утопије, „демонстрацију крајње извештачености, која прави баланс између романтичарске природности и класичне театралности“ (стр. 139). Историја настанка града и мит о њему условиће и развојни пут петербуршких уметника, чије стваралаштво ће се одликовати извесном херметичношћу, али и самодовољношћу. Страст према колекционарству постаје саставни део праксе уметника Т. Новикова, С. Бугајева, В. Кустова, А. Хлобистина, а карактеристично ће бити сакупљање сувенира, што је било блиско и тенденцијама уметничке групе „Свет уметности“. О блискости између уметника из ове групе (К. Сомова, А. Бенуа, С. Дјагиљева) и уметника Тимура Новикова ауторка пише у раду „О Тимуру Новикову“, обједињујући ове две уметничке реалности утопијским топосом Петербурга. Крајем 1980-их година, када Новиков представља јавности прва дела новог руског класицизма, категорија лепоте већ није била од суштинског значаја, међутим, упркос томе, Новиков, баш као и Дјагиљев, не одустаје од вечних идеала и лепоте која је за њега била „разлог вере у живот“ (стр. 157).

У тексту „Књижевност као серијска меланхолија, или Сликарство као космичка туга“ ауторка се осврће на серију од шеснаест слика које је у периоду од 1997. до 1999. године насликао сликар Владимир Шинкарјов. На сваком од платана представљено је по једно књижевно дело: *Злочин и казна* Ф. М. Достојевског, *Евђењие Оњењин* А. С. Пушкина, *Црвена коњица* И. Бабелја, *Метаморфоза* Ф. Кафке, *Илијада* Хомера и друге. На овим сликама Шинкарјов „показује како се одвија обратан кретање према фигуративном сликарству кроз имплицитну фазу апстракционизма“ (стр. 162), стварајући слике налик спором снимку. Овакво фигуративно сликарство уметника Андрејева назива аскетским, а његове слике „ћутљивим“. „Слике ‘Светске књижевности’ — пример су уметности, која је у потпуности створена заслугом уметника“ (стр. 164) — закључује ауторка.

„Владимир Шинкарјов. Књижевност заправо“ наслов је текста прочитаног приликом презентације књиге В. Шинкарјова 2000. године. Збирка сабраних дела Шинкарјова која је обухватила његов стваралачки рад у раздобљу од двадесет година, обједињена под насловом „Књижевност заправо“ садржи дела „Максим и Фјодор“, „Папуас из Хондураса“, „Мићке“ и др. У „Максиму и Фјодорову“ аутор ће сликовито описати живот совјетског периода 1970-их година, а у „Папуасу из Хондураса“ епоху перестројке, дајући и историјску оцену тадашњих догађаја. „Мићке“ Андрејева назива Шинкарјовљевом књигом-манифестом, а цитатима из ове књиге служиће се активно омладина током 1980-их и 1990-их година у Русији. Сабрана дела пружају увид у еволуцију Шинкарјова као писца, коју ће ауторка у свом излагању одредити као „толстојевску“.

Наредни чланак под насловом „Михаил Аленов. Текстови о текстовима“ представља приказ књиге *Текстови о текстовима* (2003) историчара уметности М. Аленова. Књига Аленова садржи текстове и чланке посвећене руској архитектури, култури, уметности и историји, у којима ће бити изложене „култне идеје руске уметности XX века“ (стр. 176).

Приказ под насловом „Феноменологија фаустовског духа“ посвећен је књизи И. Д. Чечота *Од Бекмана до Брекера. Чланци и фрагменти* (2016). Чечот пише аналитичке биографије и цртице о стваралаштву М. Бекмана, А. Брекера, О. Дикса, К. Кољвиц, које „пружају могућност да се они сагледају другим очима, као и, узгред, историјске прилике у њиховим животима“ (стр. 182). Срж књиге, по речима Андрејева, чине изузетни преводи из дела Г. Бена и Ј. Лангбена. У књизи су сабрани текстови настали у периоду од 1990-их до 2010-их година.

Мемоари М. Германа *Компликована прошлост* које нам ауторка приближава у приказу под насловом „Михаил Герман. Компликована прошлост“ представљају покушај писца да од заборава сачува „своје време“. У првом делу мемоара „Пре рата“ кроз призму пишевог срећног детињства описан је период од 1933. до 1941. године. Из Германових мемоара „ми сазнајемо како изгледа живи живот“ тог времена (стр. 190). Даље он постаје социјално обојен и читалац ураћа у усломне совјетског интелектуалца, откривајући тему ројства и домовине. Период 1980-их описан је кроз мноштво историјских детаља. Аутор се „открива не само као есејиста, већ управо као научник, који на самом себи испитује симптоме друштвене болести“ (стр. 191). „Излаз“ проналази у књижевном стваралаштву, доказујући да само кроз уметност и науку живот заиста може бити достојно проживљен.

У раду „Совјетско у делима Владислава Мамишева-Монро“ Андрејева се бави елементима совјетског културног кода који ће се у делу Мамишева читавати на различитим нивоима. До почетка 2010-их година примећује се изражено патриотско осећање, пре свега у стиховима које је уметник писао. Темом космоса он се бави у раном стваралаштву у поеми *Руковање у орбити* из 1987. године, која садржи обиље интертекстуалних референци из уметности и живота совјетског периода. Мамишев је сматрао да се у основи совјетске свести налазе механизми који делују у народним митовима, а пренети су у свест народа кроз бајке, што ће у свом стваралаштву и показати служећи се совјетским фолклорним мотивима. Митологизација је била кључан поступак, Мамишев се поигравао створивши пре свега култ Мерлин Монро, која ће за уметника симболизовати лик његове мајке, док ће у лику Хитлера, у кога се такође прерушавао, бити оличен његов отац — као рушилачко начело, супротно оном позитивном у лику Монро. У серији плаката под називом „Политбиро“ (1990) Мамишев ће чланове Политбироа приказати као светске позвезде. Свој стваралачки метод називаће „инсинуационизмом“, а себе „инсинуатором“, оним који стварајући преображава. Група „Нови уметници“, на челу са Т. Новиковом и покровитељем Мамишевом ће од краја 1980-их до почетка 1990-их година успети да совјетску свакодневницу преобрази и пренесе у сферу енергичног стваралаштва, поигравајући се не само са личностима, већ и предметима совјетске масовне производње. Први руски видео-спот „Нова Монро“ појавио се 1991. године, а у њему се Мамишев појављује у лику Мерлин Монро, певајући совјетски шлагер „Грми јануарска мећава“.

Добар пример грађевине која представља оличење епохе и њене идеологије јесте зграда „Патријарх“ у Москви, коју је крајем 1990-их година пројектовао Сергеј Ткаченко. У раду „Стил и историја ‘Патријарха’“ детаљно је описан изглед ове грађевине; ауторка примећује мешање одлика различитих уметничких праваца, симбола из различитих епоха (копија Татљиновог торња и неке апстрактне скулптуре у облику пуслице), те се може говорити о еkleктичној стилској доминанти „Патријарха“, али и о одликама постмодернизма. Чланак садржи изводе из интервјуа Г. Ревзина са С. Ткаченко, објављеног у оквиру каталога Бијенала архитектуре у Венецији (2008). Ова зграда настаје у време када отпочиње процес „рециклирања“ стаљинских небодера. „Својим изгледом и називом она треба да напомене о некадашњој величини и да преузме од небодера, затворених ‘електрана’ совјетске власти, њено симболичко оружје“ (стр. 235). Предмет постмодернистичке ироније архитекте овде неће бити Татљинов торњак, нити утопизам конструктивизма, већ „сама архаична матрица власти, оличена у торњу“ (стр. 236).

Последњи рад „Вртови и паркови“ упознаје нас са петербуршком културом шетњи градских парковима, коју ауторка пореди са ходочасништвом. Петербуршког шетача, својеврсног ходочасника „покреће жеља да пресече градски простор, онако како се у мислима пресецају слојеви времена, како би се у тој дубини открили трагови судбине,

тачније — провиђења“ (стр. 238). Године 1922. започиње процват градских вртова и паркова и свој пик достиже две године касније. Причу о култури паркова Андрејева илуструје одломком из првог романа К. Вагинова *Јарчева ђесма*, описујући време које млади људи проводе у Петерхофу, предајући се маштању, промишљању и раду. Даље су описане промене које су се овияле у граду, условљене колективизацијом и преласком сељака у градове 1929. године, што је довело до претварања паркова у спаваонице под отвореним небом. Текст се завршава ауторкиним успоменама у којима су описане нове генерације младих људи који седе под липама на зеленим површинама прекопута Кавголовске стазе: „На први поглед они се препуштају доколици, али заправо, они, као и стари, разговарају са својим божанством“ (стр. 258). Неукротивост руског духа у потрази за лепотом и даљинама описана је у овом последњем, али и у осталим текстовима из зборника Јекатерине Андрејеве.

У зборнику *Време екрана* кроз текстове настале у различитим периодима пратимо неутољиву жељу и тежњу руских уметника да се на просторима домовине (у центру ауторкине пажње је топос Санкт Петербурга) изборе за слободу и право на рад, да својим стваралаштвом оставе траг у историји и новим нараштајима покажу да је у сваком времену могуће остати доследан непроменљивим људским вредностима и следити пут истине, кроз стварање додирнувши вечност.

Лана Јекнић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за славистику  
lana.jeknic@hotmail.com

„Авангарда као философија будућности“, Јереван, Народни музеј-институт  
архитектуре „Александар Тамањан“, 18–21. мај 2023 г.

У околностима које показују свеопшти суноврат Човека и демонстрирају разједињеност, отуђеност и дехуманизованост људи у свету, у тренутку када је онемогућена сарадња међу колегама, Европски универзитет из Санкт-Петербурга заједно са Народним музејем-институтом архитектуре „Александар Тамањан“ организовао је међународну научну конференцију „Авангарда као философија будућности“ у главном граду Јерменије са идејом да стваралачки дијалог не може бити прекинут никада.

Четири мајска дана у Јеревану била су права духовна гозба, која је окупила истраживаче из Русије, Јерменије, САД-а, Швајцарске, Немачке, Француске и Србије, захваљујући главним организаторима и нашим домаћинима Глебу Јершову, Наталији Мазур, Лији Чечик, Лилит Меликсјетан и Дмитрију Козлову. Први дан скупа био је резервисан за округли сто под називом „Авангарда. Тачка пресабирања“, који су водили историчари уметности Глеб Јершов (професор Европског универзитета) и Иља Доронченков (професор Европског универзитета и заменик директора московског Музеја ликовних уметности „А. С. Пушкин“). На њему су учествовали Нина Гурјанова (Еванстон), Жан-Филип Жакар (Женева), Корнелија Ичин (Београд), Надежда Подземска (Париз) и Константин Учитељ (Санкт-Петербург), расправљајући о савременом проучавању авангарде, о непознаницама у авангардној уметности, о актуелности авангарде данас. Сви учесници су се сложили да се нова открића тичу превасходно архивских материјала који ни изблиза нису нити проучени, нити пак публиковани, те стога најважнији део истраживања треба усмерити пре свега на архивски рад, као и на „васкрсавање“ заборављених материјала из новина и часописа стогодишње старости. Учесници дискусије су се бавили и присутношћу авангардних поступака у данашњем свету — знаковни систем, шум као музички запис, позоришне концепције, али исто тако и местом које авангарда заузима у знањима студената, откривајући продуктивност у повезивању авангардних искустава различитих националности (на пример, руске и хиспано-америчке авангарде). Организатори изложби су се дотакли питања руске авангарде као брэнда, који повлачи за собом и сумњиве експонате на изложбама широм света, али који отвара прозор од препознатљиво-авангардног у духу европских експеримената ка потпуно непознатом у руској култури.

Два дана научне конференције показала су сву актуелност проучавања руске авангарде данас: ликовна, музичка, позоришна, филмска, полиграфска, примењена уметност били су у фокусу истраживања проучавалаца стваралаштва руских авангардиста у контексту њиховог, али и нашег времена. Први дан конференције отворио је рад Иље Доронченкова, посвећен изложбама „Златног руна“ организованим између 1908. и 1910. где су били представљени уметници окупљени око самог часописа *Златно руно* (1906–1910). Рад се бавио утицајем западних уметника на руске ствараоце, па смо као најдиректнији пример овог утицаја могли видети дела Гогена, створена у наивно-примитивном маниру, на платнима Наталије Гончарове и Михаила Ларионова, чија се поетика тог доба заснивала на неопримитивизму. Своје излагање под називом „Обећања апстракције у руској авангарди“ Изабел Винше (Бремен) је базирала на делима Кандинског и Чурљониса, првих трагалаца за ап-

страктним изразом, и њиховим одразом у потоњој авангарди. Символ супрематизма, „Црни квадрат“ Маљевића, био је тема реферата Жан-Филип Жакара „Треба ли се бојати ‘Црног квадрата’“, који је „икону нашег доба“ разматрао у контексту занимања обериута за мистична учења и неминовности сарадње Хармса и Веденског са оцем беспредметне уметности.

„Стваралаштво Михаила Матјушина као синтетичка појава“ био је наслов рада музиколога Михаила Уварова (Санкт-Петербург), који је, захваљујући непознатим архивским материјалима Матјушина што се чувају у Пушкинском дому (стотине цртежа, скулптуре, ноте фрагмената „Победе над Сунцем“, таблице у боји за песме Александра Туфанова које је сачинио Борис Ендер, Матјушинов ученик из групе „Зорвед“), понудио посве ново тумачање експеримената овог изузетно занимљивог уметника. Полазећи од музичких експеримената почетком XX века, када се појавила идеја да се, уместо класичне музике засноване на полутоновима, сам полутон подели на још један полутон, Матјушин је ову идеју спровео не само на музици коју је писао (уместо 7-тонског, имамо, на пример, 14-тонско дело за виолину) него и у сликарству (уместо 7-бојне дуге биће понуђена 14-бојна). Несумњиво је да су му у томе помогла запажања о природи, на којима је заједно с Јеленом Гуро градио своју „органику“, па стога не чуди и непознати цитат из Матјушинових записа да славуј пева по још тананијим интервалима но што су четврттонски. Са овог аспекта Уваров је у свом раду анализирао недовршену Матјушинову композицију „Венерини плесови“, увертиру за *Јесењи сан* Јелене Гуро, као и либрето за знамениту футуристичку оперу „Победа над Сунцем“, од којег су сачуване ноте свега за 15 минута извођења (од једночасовне представе). Ноте и саму музичку замисао опере Уваров анализира према сачуваном либрету (две песме: кавгације и малограђана), према два текста увода у либрето са по 20 музичких тактова и према рукопису ученице Марије Ендер, на основу којих долази до закључка о апсолутно новаторској музици Матјушина, која ће се касније везивати за име Сергеја Прокофјева. Реч је заправо о првој атоналној опери у руској музици и о коришћењу поступка монтаже. Још један рад био је посвећен оперном театру, али совјетском из 1920-их и 1930-их година. Режисер Константин Учитель у раду „Нова западна опера на совјетској сцени 1920-их година и проблем проучавања музичке и позоришне авангарде“ бавио се детектовањем авангардних поступака, који су коришћени у режијама оперских представа тих година не само у престоницама, већ и у Харкову, Кијеву, Одеси.

Нина Гурјанова је поднела реферат под називом „Сергеј Третјаков: уметност као идеологија“, где је конструктивизам као уметнички правац посматрала из идеолошке визуре. У ту сврху се позвала на концепцију Грамшија о симбиози политичке тенденције и стваралаштва, у датом случају књижевности, али и на Бенјаминаов текст из 1934, у којем је Третјаков назван уметничким практичарем и идеологом. Свакако да је Пролеткулт (пролетерска култура) и био замишљен као реализација идеолошке директиве са огромним социјалним одјеком, али је чињеница да многе књижевне групације, попут комфута и лефоваца, нису издржале искушење пред којим су се нашле те је нов политички систем успео да измени и уметничке снаге у земљи. Конструктивистичкој поеми Иље Сељвинског *Од Палестине до Биробиджана* (1929–1930) био је посвећен рад Валерије Димшица и Александра Иванова „Од ‘Старог Сиона’ до ‘Новог Јершолоаима’“. У њему се анализирају историјске прилике које су нашле одраз у поеми Сељвинског: погром Јевреја у Хеброну 1929, самоубиство Мајаковског 1930, ликвидација Књижевног центра конструктивиста 1930. у вези са ступањем Багрицког и Луговског у РАПП, али и одједи филма „Јевреј на земљи“ Абрама Рома из 1926 (сценаристи су били Мајковски и Шкловски, директор филма Љиља Брик, камерман Алберт Кун), па и интертекст (Жуковски, Шолом Алејхем и др.). По мишљењу аутора, Иља Сељвински је у поеми суочио макроисторију (од Библије до случаја Драјфуса) и микроисторију (Кишињовски погром, о којем је још 1904. написао поему Хаим Бјалик), јеврејски народ (оличен у Кримљанима, Литванцима, Осетинима) и ашкеназе, за које везује просвећеност те рађање антропологије као науке.

1930-им био је посвећен и рад Глеба Јершова. На примеру судбине сликара Павла Филонова Јершов је посматрао судбину авангарде као философије будућности. Осуђен на грађански остракизам 1930-их, након забране персоналне изложбе у Руском музеју, Филонов је у својим делима одражавао катастрофалне догађаје у земљи, негујући тему

супротстављања околностима уметничког достојанства и људске храбрости. Таква је слика „Нарвска капија“ из 1930. са паролом „Пролетаријат ће победити“, јер то је место где је била проливена радничка крв 9. јануара 1905, па је стога сама капија постала симбол светле будућности за нову револуционарну државу у совјетско доба. У време великог терора (1937–1938), који се подудара с грађанским ратом у Шпанији (1936–1938), Филонов и Пикасо реагују на катастрофалне догађаје сликама: први сликама „Две мушке фигуре (препад)“ (1936–1938), „После препада“ (1938), „Композиција“ (1938), „Људи и звери“ (друга половина 1930-их), други — знаменитом „Герником“ (1937). Анализа протестне симболике код двојице уметника (подигнуте песнице на „Герники“ као симбола „по passaran!“ и слике логорских робијаша са светом наглавачке на „Композицији“ Филонова) била је у центру пажње излагања Јершова. Јершов посебно примећује да гест руком код Филонова може имати и заштитничку функцију, као на слици „Људи“ (1930-е), на којој су дати уметнички најближи пријатељи: Глебов, Петар и Анатолиј Серебјаков, Глебов-Путиловски. Истовремено аутор износи и главни кредо Филонова 1930-их — идеју да „школа“ са својим уметничким достојанством мора да победи, због чега је мајстор и почео да пише дневник 1930. као неку врсту завештања ученицима, у жељи да предупреди раскол који се међу њима већ назирао. Конструктивисти Ел Лисицком било је посвећено излагање Дмитрија Козлова „Нови“ Лазара Лисицког. Покушај интерпретације“, у којем је аутор пратио промену човекове фигуре од Маљевичевих цртежа за прво извођење „Победе над Сунцем“ 1913. па до фигура Лисицког за друго извођење футуристичке опере у Витепску 1920. године. Козлов посматра 9 фигура Лисицког које се крећу по задатој путањи, доводећи их у везу са каснијим сценским наступима фигура, које су осмислиле такође у Витепску Вера Јермолајева и Нина Коган. Истовремено, Дмитриј Козлов, указује на закономерност интересовања Лисицког за театар, као што је то био случај са Шагалом и Љубов Поповом, доводећи с тим у везу и будући полиграфски експеримент уметника „Прича о 2 квадрата“ (1922).

О теми авангарде у Грузији говорило се у два реферата. Јелена Кусовац је изложила рад посвећен авангардним поступцима у романима *Паризачје* и *Усхићење* Иље Здањевича на нивоу структуре, тематике, лексике, синтаксе, док је аутор ових редова говорила о Јурију Дегену и тифлиским авангардним сликарима Кирилу Здањевичу и Ладо Гудијашвилију. Рад Јелене Кусовац је обиловао примерима уплива футуристичке поетике и поетике „41<sup>о</sup>“ у прозно стваралаштво Здањевича емигрантског периода, чиме се потврдила мисао да Здањевич никада није напустио авангардне постулате, које је формулисао у Тифлису 1917–1920. године. Наш рад је упознао публику са заборављеним аутором, чији допринос у организацији уметничког живота тадашњег Тифлиса и промовисању несхваћених грузинских авангардиста до данас остаје неоцењен.

Авангардној архитектури била су посвећена излагања Вадима Баса и Гајане Шагојан: „Мојсије Гинзбург: авангарда као наследница, модерниста као историчар“ и „Раносовјетски Лењинкан: између оријентализма и конструктивизма“. Док је Бас у већој мери анализирао теоријске радове Гинзбурга *Риџам у архитектури* и *Сџил и ејоха*, чланке у часопису *Совјетска архитектура* и структуру „Опште историје архитектуре“ од епохе примитивног човека до совјетског периода, чији је уредник био овај водећи руски конструктивиста, Шагојан се базира на конкретном изгледу Лењинканана, некадашњег Гимрија, у даљој историји — Александропоља. Проучавајући однос између модернизма и авангарде у архитектури Лењинканана и ситуацију насталу након катастрофалног земљотреса 1988, Гајане Шагојан истиче да се као постсеизмолошка реакција појављује „сеизмолошки модернизам“ (термин Мојзера). Овај архитектонски и емотивни одговор у виду обнове града умногоме је подсећао на обнову Лисабона након земљотреса 1755, премда је Гимри (тада већ Лењинканан) памтио и први разорни земљотрес из 1926, након којег су у изградњи града учествовале познате архитекте — представници различитих стилова: Адександар Тамањан (класицизам), Армен Мазмањан (конструктивизам) и Мартирос Сарјан (оријентализам). Такође је било архитеката који су се школовали у петроградском ВХУТЕМАС-у (Високе уметничко-техничке радионице), посебно у Лабораторији сеизмолошке архитектуре, попут Казара Саргасјана, Геворга Кочара, Каро Алабјана, Самвела Сафарјана. То је тренутак рађања „националног класицизма“ (с оријентацијом на камен, боју, усаглашеност) на конструктивистички начин, што се одразило и на план града

Мазмањана из 1934. године. Тако се догодило да се у граду боре различити принципи: национално и пролетерско, историцизам и конструктивизам, камен седра и армирани бетон.

Први дан конференције обележило је и представљање двотомника Василија Кандинског, који је приредила и опремила научним апаратом Надежда Подземска за московско издање из 2020. године.

Други дан конференције започео је представљањем књига из едиције „Авангарда“ Европског универзитета, које је уобличио главни уредник серије Андреј Росомахин. За 10 година постојања у едицији је изашло 30 књига, како уметничке садржине уз адекватну научну опремљеност коментарима, тако и научних списа посвећених авангарди. Надежда Подземска је поднела реферат „О конфликту између Кандинског и Родченка у ИНХУК-у 1920. године“, откривајући идеолошку природу њиховог сукоба на основу докумената и дневничких записа Варваре Степанове, премда то и није било тешко претпоставити. Иако поставља као услов за улазак у ИНХУК (Институт уметничке културе) своје неучествовање у политици, Кандински након изложбе добија подршку Наркомпроса, па то постаје један од разлога спора између двојице уметника. Ипак, кључни спор се тицао разумевања суштине уметничког дела: за Родченка уметничко дело чине математика, наука, формализам, за Кандинског уметности нема без духовности. На ову проблематику се у свом раду надовезала Дарја Сорокина, проучивши на који начин се схватала дисциплина „Боја“ у ВХУТЕМАС-у и како се тумачила психолошка рецепција боје. Позивајући се на чињеницу да су још у ИНХУК-у 1920. Василиј Кандински, Варвара Степанова, Љубов Попова изучавали могућности боје и светлости (наводи изјаву Попове да је светлост само „прва половина спектра“), Сорокина долази до закључка да су се по методологији БАУХАУС и ВХУТЕМАС изједначили тек 1927. године, премда је заправо ИНХУК разрадио објективну методологију за рад с бојом и светлошћу у 8 тачака. Ова методологија се, према мишљењу Сорокине, понајпре огледала у делима Љубов Попове, Александра Веснина, Сергеја Лучишкина и Владимира Фаворског, а била је у основи научног приступа уметности, који се неговао у московској ГАХН (Државној академији уметничких наука) у време њеног постојања (1921–1931). У свом излагању Дарја Сорокина се посебно фокусирала на примењеној уметности (керамици), која је пратила научне трендове у формирању новог човека и његових потреба, па је показала како је експеримент с бојом и светлошћу добијао своје отеловљење у осмишљавању намештаја и посуђа које треба да користи совјетски човек. Научним аспектима ГАХН био је посвећен рад Јекатерине Иванове „Научност у ГИНХУК-у: између објективности и субјективности“. Иванова је размотрила оријентацију Академије на егзактне науке, односно на математичку прецизност, као императив за дефинисање објективног начела у уметности, проучивши дискусије које су се водиле у ГАХН-у између њених главних сарадника (Татљина, Матјушина, Маљевича, Кандинског, Терентјева, Филонова, Јудина, Јермолајеве); међу њима је био и теоретичар уметности Пуњин, једини који није био уметник. Посебну пажњу истраживача привукла је чињеница да је водећу улогу у ГАХН имала идеологија и за њу су били одговорни прво Филонов, а потом Пуњин, као и низ дискусија које су се одвијале између Николаја Пуњина и Казимира Маљевича, аутора „теорије додатног елемента“; ова теорија била је предмет провере објективности, за шта је била задужене Надежда Удаљцова.

Водећи истраживач Руског музеја у Петербургу Ирина Карасик поднела је реферат посвећен историјату организовања изложбе руске авангарде 1935. у Руском музеју, која је била последња пре укидања авангарде. Заправо реч је била о идеји организовања нове сталне поставке у Руском музеју, у чему су узели учешћа многи уметници (записе о овој изложби проналазимо и у дневнику Маљевича од 9. јануара 1935, неколико месеци пре смрти), јер је претходна стална поставка музеја била осмишљена још пре револуције 1917. и тицала се превасходно уметности XIX века. У осмишљавању ове изложбе најдиректније је учествовао Павел Мансуров, предложивши план Музеја ликовне културе, који је био прихваћен као експериментални. Премда су изложбе руске авангарде биле организоване 1925 (излагали су Шагал, Ањенков, Алтман), а потом и 1927, Руски музеј до краја 1934. није успео да на адекватан начин осмисли представљање савремене авангардне уметности, па су се отуда сви укључили у организацију изложбе и нове сталне поставке 1935. године. Међутим, задршка која следи од средине фебруара до новембра 1935. била је јасан знак

да нова изложба авангарде, zamišljena na posve drugačijim principima, dalekim od veћ промовисаног соцреализма, neће бити одобрена. Другачији принципи су подразумевали представљање руских импресиониста који у били знатно испред империјализма, уметника Нестерова као победе над индустријским капитализмом, укључивање младих аутора (а не само старих учесника групе „Каро пуб“), давање посебног простора Маљевичу и супрематизму. Ипак, тадашњи директор Музеја изразио је своје неслагање с таквом концепцијом, назвавши је формалистичком (у време борбе с формализмом и забране свега што се проглашавало формалистичким) и затраживши да се уклоне слике Филоновљевих ученика, с тим да се покаже сам Филонов, наравно, без давања читаве собе за његова платна. То је, по мишљењу Ирине Карасик, био почетак укидања авангарде, која ће тек 1980-их почети да се враћа посетиоцу Руског музеја. Тему односа између музеја и авангарде наста вио је у свом раду и Андреј Јефиц: „‘Коцкице, квадратићи, кружићи’: авангарда у совјетским музејима 1936–1941“, проучивши говоре Игора Грабара и Иона на изложбама уз демонстрацију документарног филма.

Радови Даниле Љукшина и Јелене Кочњеве бавили су се теоријским питањима надреализма и музеологије. Ј. Кочњева нас је упознала с улогом теоретичара, популаризатора и колекционара авангарде Бориса Шапошникова (1890–1956) у формирању колекције радова италијанских футуриста Бочонија и Кара, фотографија Бала, дела Северинија и Русола. Д. Љукшин се у свом раду „Надреализам у ГАНХ-у и у ГМНЗИ (Државном музеју нове западне уметности) 1920–1930-их година: представе совјетских критичара о месту правца у развоју нове западне уметности“ базирао на три питања: 1. на поимању надреализма у ГАХН-у према радovima Петра Когана и Бориса Грифцова; 2. на изложби француске уметности у ГМНЗИ 1928. и рефератима који су је пратили; 3. на надреалистичким делима у ГМНЗИ. Аутор истиче да је за Когана надреализам пре свега борба против форме и важан моменат у еволуцији француске књижевности, док је за Грифцова надреализам наставак дадаизма, борба с традицијом, школама и програмима, релативизам и агностицизам, па свој врхунац правца достиже у полемикама; ипак, оно позитивно у надреализму, према мишљењу Грифцова, тичало се позива да се обнови песничка реч. Говорећи о изложби француске уметности из 1928. Љукшин анализира учешће на њој уметника као што су де Кирико, Кле, Пикабија, да би потом открио како су Абрам Ефрос, Сергеја Ромов или Осипа Бескин тумачили представнике надреализма у својим радovima, излаганим у Музеју нове западне уметности. Тако, он наводи да Ефрос у чланку посвећеном Аристарху Лентулову наступа против свих уметника нове оријентације (Арпа, Клеа, Ернста), да Ромов у свом тексту из 1929. „Од дадаизма до надреализма (о сликарству, књижевности и француској интелигенцији)“ анализира уметнике из колекције руског музеја (Клеа, Мирое, де Кирика, Рене Пареша), док Бескин пише 1933. студију „Формализам у сликарству“, усмерену против свих авангардних елемената у уметности, посебно на сликама Александра Тишлера, Давида Штеренберга, Александра Шевченка, Александра Древина, Надежде Удаљцове, Александра Лабаса, Павла Филонова.

Три последња реферата, којима је завршена конференција о авангарди, припадају Василиси Шљивар, Јелени Глуховској и Наталији Мазур. В. Шљивар је представила своја најновија истраживања посвећена песничком језику Генадија Гора („Блокада авангарде у поезији Г. Гора“), где се демонстрира заустављен тренутак у језику, у његовој немогућности да искаже ужас лењинградске блокаде. Ј. Глуховска се у оквиру свог излагања „‘Неми глас рукописа’ у футристичким књигама“ позабавила питањима графологије. Позивајући се на успомене Давида Бурљука, у којима се руски футуриста дотиче овог питања, али и уводећи у анализу најразличитије трактате посвећене графологији, почев од првог из 1622, а потом и све остале, укључујући и судске експертизе докумената, ауторка тумачи рукопис уметника и песника, који су исписивали стихове не би ли дочарали жив песнички доживљај и тренутак настајања уметничког дела. Проректору Европског универзитета Наталији Мазур припала је част да заврши научни део конференције „Авангарда као философија будућности“ излагањем посвећеним првој футуристичкој изложби „Трамвај В“ из 1915. године. Премда су на изложби учествовали готово сви сликари-футуристи (Татљин, Маљевич, Розанова, Попова, Кљун, Удаљцова, Екстер, Каменски, Пуњи, Богуславска, Моргунов), у настојању да протумачи поетику назива изложбе Н. Мазур се

задржала на Маљевичу, Розановој и Татљину, који су на својим сликама фиксирани трамвај као симбол градске динамике.

Пратећи програм конференције припао је аутору ових редака, будући да је књига *Трейерави свейови Александра Веденског* у издању Европског универзитета била најављена као важан догађај у проучавању руске авангарде. Прво представљање књиге о Веденском прошло је управо у Јеревану у новоотвореној књижари руске књиге у прелепој старој вили у центру града. На промоцији књиге су говорили главни уредник серије „Авангарда“ Андреј Росомахин и аутор, након чега је уследио веома жив разговор с присутнима (песници, критичари, публика која воли авангарду, учесници конференције), који је открио и неке непознате детаље везане за судбину наслеђа обериута. У том контексту је била изречена захвалност Жан-Филипу Жакару и аутору књиге о Веденском као странцима из чијег пера су изашле прве научне монографије о најсложенијим авангардистима-апсурдистима Хармсу и Веденском. Након промоције је био приређен коктел у врту виле, који је дао прилику да се дуже остане у разговору о руској уметности.

Као и свака добро осмишљена конференција, и ова је посебан дан резервисала за екскурзију — упознавање са културним споменицима и историјом Јермена, једног од најстаријих народа с трагичном судбином. Имали смо прилике да се упознамо са археолошким налазиштима Гарни и Звартноц, са каменим водопадима, које је исклесала вода током хиљада година, као и са јерменским обичајима у домену становања и кухиње.

Нема сумње да је конференција „Авангарда као философија будућности“ показала да је једини могући пут у превазилажењу посрнулости света срце као сунце — поезија као станиште нашег бића.

*Корнелија Ичин*  
Универзитет у Београду  
kornelijaicin@gmail.com

UDC 069(470.310)(049.32)

Округли сто „По стопама изложбе ‘Живим и видим. Уметници и песници из круга Всеволода Њекрасова’ у Волго-Вјатској филијали Државног музеја ликовних уметности ‘А. С. Пушкин’. Поводом 90. рођендана Ерика Булатова“.

24. новембар 2023, Државни музеј ликовних уметности „А. С. Пушкин“.

У московском Музеју ликовних уметности „А. С. Пушкин“ одржан је округли сто посвећен двојници дојена московске уметничке сцене: песнику Всеволоду Њекрасову и сликару Ерику Булатову. На лични позив организатора у раду округлог стола су учествовали истраживачи концептуалне уметности, сами уметници, као и организатори изложбе. Овај округли сто остаће упамћен по својој камерној атмосфери и заједништву високе културе оличене у познатим руским уметницима, који су окупљени око имена Њекрасова и Булатова евоцирали успомене на њих, несебично поделивши с присутнима и размишљања о развојном путу московске песничке и ликовне андерграунд уметности.

Замисао да се организује округли сто припада Јелени Пенској (Висока школа економије) и Галини Зиковој (МГУ), као и специјалисти за неконформизам и сараднику Музеја Ани Чудецкој. Јелена Пенска и Галина Зикова приредиле су обимни том преписке Всеволода Њекрасова и успомена о њему, који је изашао из штампе крајем 2022. године. Захваљујући А. Чудецкој у Нижњем Новгороду, у тзв. „Арсеналу“ — филијали московског Музеја ликовних уметности „А. С. Пушкин“, организована је изложба из заоставштине Њекрасова у периоду између 25. августа и 26. новембра. Ови догађаји били су повод да се на један дан окупе истраживачи и уметници у Музеју. Округли сто отворила је директор Музеја Јелизавета Лихачова, изразивши велико задовољство због значаја који се данас придаје делима Булатова и Њекрасова, а која ће, будући још увек недовољно истражена, тек бити у центру пажње проучавалаца. Одмах након Лихачове путем зума обратио се присутнима Ерик Булатов из Париза, присећајући се сусрета са Всеволодом Њекрасовом и истичући значај поезије Њекрасова за стваралаштво концептуалних уметника. Посебно

се Булатов задржао на сопственом откривању дубоког смисла свемогуће речи захваљујући песничком слову Њекрасова које се отргло од социума. Потом се обратила Ана Чудецка са објашњењем концепције изложбе у „Арсеналу“, замишљене да кроз пропратна предавања упознаје публику са песничким и уметничким светом Всеволода Њекрасова, његовим визуелним стиховима и њиховим утицајем на уметнике. С тим у вези били су присутни организатори изложбе у Нижњем Новгороду, који су дали податке о посећености, о раду с децом током изложбе, о броју предавања.

Поред Јелене Пенске и Галине Зикове, од истраживача смо били присутни Михаил Павловец (Висока школа економије) — стручњак за поезију друге половине XX века и аутор ових редака. Јелена Пенска и Галина Зикова су своја излагања базирале на проблемима који прате истраживаче наслеђа Всеволода Њекрасова, начину рада с архивским материјалима дугим десет година. Михаил Павловец је говорио о Всеволоду Њекрасову у контексту нео- или поставангарде, откривајући тачке додира и мимоилажења са Игорем Хољином и Хенриком Сапгиром, изразивши наду да ће у сарадњи Музеја ликовних уметности „А. С. Пушкин“, Музеја савремене уметности „Гаража“ и Београдског универзитета с традицијом организовања конференција посвећених руској авангарди бити уприличен научни скуп о стваралаштву Всеволода Њекрасова и његовог круга. Ми смо поднели реферат о проблему светлости у делима Ерика Булатова, позвавши се на релевантна размисљања о светлости учитеља Булатова Владимира Фаворског, као и на незаобилазне текстове филозофа Павла Флоренског. Свакако да је ових неколико реферата осветлило стваралачке принципе на којима се гради поезија Всеволода Њекрасова, као и фигуре из уметничког света, које су одредиле читав даљи развој московског концептуализма.

Дискусија која је уследила била је заправо најзанимљивији део овог округлог стола. У њој су учествовали уметници Франциско Инфанте, Александар Пономарјов, Леонид Тишков, као и песник и акциониста Дмитриј Пименов те Саша Обухова, такође акциониста, сада главни сарадник музеја „Гаража“. У дискусију су се укључили и водећи историчари уметности Џон Боулт и Николета Мислер. Франциско Инфанте је на чудесан начин дочарао своје сусрете с Њекрасовом, увек заинтересованим за уметнике и увек спремним за дружење и разговор с уметницима, а потом изнео и своје виђење ликовног опуса Ерика Булатова, спорећи с Булатовљевом фетишизацијом слике у часу када уметност познаје друге могућности изражавања. Ово се свакако тицало Булатовљевог откривања светлости у слици, будући да је светлост у инсталацијама од различитог материјала (стакло, плексиглас, кристал) главна тема Инфантеа. Зато је уметник пожелео да дискутује и поводом нашег излагања. Уметник Александар Пономарјов, чија изложба је у току у Третјаковској галерији (Инжењерски корпус), поделио је с присутнима своје утиске од бројних сусрета с метром Њекрасовом. Он је подсетио на усамљеничку позицију песника, која се огледала чак и у Колективним акцијама Андреја Монастирског; као пример Пономарјов је навео перформанс Њекрасова у оквиру Колективних акција, када се на скијама усамљено, у даљини, на фону шуме кретао напред-назад. Захваљујући Пономарјову могли смо чути и стихове Њекрасова. Стихове московског концептуалисте читао је и уметник, колекционар и архивар концептуализма Леонид Тишков. Он је изнео своја размисљања о томе како је Њекрасов утицао својим стиховима на уметнички свет московских концептуалиста, стварајући од једне речи — знак као могућност изласка из совјетског социјалног простора, али и како су уметници утицали својим минималистичким изразом на Всеволода Њекрасова. У дискусију су се укључили Саша Обухова и Дмитриј Пименов, постављајући питање о непријатељском односу Њекрасова према другим песницима-концептуалистима, који је уследио након распада СССР-а и рекламе московског концептуализма на Западу, где Всеволод Њекрасов није заузео неприкосновено место оца московског песничког концептуализма, које му непобитно припада.

Овај округли сто био је замишљен као закључак последњих дана изложбе у Нижњем Новгороду „Живим и видим. Уметници и песници из круга Всеволода Њекрасова“, а уједно као нова, заправо почетна страница у проучавању песничког и културног наслеђа Всеволода Њекрасова.

*Корнелија Ичин*  
Универзитет у Београду  
kornelijaicin@gmail.com



## РЕГИСТАР КЉУЧНИХ РЕЧИ

19th-century poetry 31

### А

авангард 67

авангарда 75

А. К. Толстой 261

А. К. Толстој 266

Александар Туфанов 190, 225

Александр Туфанов 177, 221

А. С. Пушкин 261, 266

### Б

Большой террор 261

Борис Шафрат 267, 301

### В

Василий Десницкий 143

Василиј Десници 175

Велики терор 266

Вера Инбер 77, 89

вештачка интелигенција 367

Виктор Серж 267, 301

Владимир Даль 303

Владимир Даль 315

Владимир Сорокин 349, 367

война на Донбасе 349

*Восхищение* 67

выставка запрещенного искусства в  
Лондоне в 1938 332

### Г

ГИИИ 221, 227, 252

ГИНХУК 227, 252

### Д

Даниил Хармс 123, 191, 227, 253, 261,  
267, 303, 317

Данил Хармс 138, 219, 252, 260, 266,  
301, 315, 323

„дегенеративное искусство” 332

дело Департамента полиции 177

Довлатов 105, 121

Државни институт за историју  
уметности 225

„други“ 347

«другой» 335

### Е

Естер Русакова 301

Ефим Хлодовский 177

### Ж

жанры кино 77

женски списи 46

Жозеф Русаков 267, 301

### З

*Заповедник* 105

заум 75

заумь 67

збирка песама *Урличи, Кино!* 91

знакови 315

### И

Игор Бахтерјев 252

Игор Иртењев 138

Игорь Бахтерев 227

Игорь Иртенъев 123  
 Ида Напельбаум 219  
 Ида Напсельбаум 191  
 изложба забрањене уметности у  
 Лондону 1938. 325  
 „изопачена уметност” 325  
 изреке 315  
 Иљја Зданевич 67  
 Иљја Зданевич 75  
 инверзије цитата 138  
 инверсии цитат 123  
 Иннокентий Оксенов 191  
 Инокентиј Оксјонов 219  
 интертекст 123, 138  
 Искусственный Интеллект 349  
 историја образовања 175  
 историја уметности 325  
 история искусств 332  
 история образования 143

**Ј**

језички корпус 382  
 Јефим Хлодовски 190

**К**

Кабинет за савремену  
 књижевност 225  
 Кабинет современной  
 литературе 221  
 Казимир Малевич 227  
 Казимир Маљевич 47, 252  
 квантитативне методе 46  
 књижевни живот 219  
 колонизација средње Азије 89  
 колонизација средней Азии 77  
 компаративна наука о стиху 29  
 Константин Вагинов 191, 219  
 Константин Шимкевич 221, 225

**Л**

Лав Лисјенко 260  
 Лав Толстој 47  
 Лев Лисенко 253  
 „Лево крило“ 252  
 «Левый фланг» 227  
 лема 382

Ленин 104  
 Ленинград 1920-х — 1930-х годов 253  
 Ленинградский союз поэтов 191  
 Лењин 91  
 Лењинград 1920–1930-их година 260  
 Лењинградски Савез песника 219  
 лирический диалог 335  
 лирски дијалог 347  
 литературный быт 191

**М**

Мајаковски 347  
 Маяковский 335  
 Михаил Кузмин 253, 260

**Н**

Николай Заболоцкий 143, 227, 261  
 Николај Заболоцки 175, 252, 266

**О**

ОБЕРИУ 175, 219, 266, 323  
 ОБЭРИУ 143, 191, 261, 317  
 Осип Мандельштам 253  
 Осип Мандельштам 260

**П**

Павел Мокич 317  
 Павле Мокич 323  
*Парижачьи* 67  
*Парижји* 75  
 пародија 46, 138  
 пародия 123  
 Пастернак 335, 347  
 Паша Кас 317, 323  
 Педагогический институт  
 им. А. И. Герцена 143  
 Педагошки институт „А. И.  
 Херцен“ 175  
 перевод 332  
 переписка 332  
 песник 347  
 песнички превод 29  
 поговорки 303  
 поезија XIX века 46  
 поетика жанра 89  
 поимање Бога 47

поэт 335  
 поэтика жанра 77  
 поэтический перевод 9  
 перевод 325  
 переписка 325  
 приметы 303  
 пролетарская поэзия 104  
 пролетерска поезија 91  
*Пушкинова брда* 121  
 пушкинский миф 105  
 пушкински мит 121

**Р**

„Радикс“ 252  
 «Радикс» 227  
 рат у Донбасу 367  
 револуција 91  
 револуция 104  
 религиозни ставови 47  
 российско-украинская война 349  
 руска књижевност XXI века 367  
 руско-украјински рат 367  
 русская литература XXI века 349

**С**

сборник *Рычи, Китай!* 104  
 сербский эпический  
 десятисложник 9  
 случай Полицијске управе 190  
 советская литература о гражданской  
 войне 349  
 советский кинематограф 77  
 совјетска кинематографија 89  
 совјетска књижевност о грађанском  
 рату 367  
 сравнительное стиховедение 9  
 српски епископ десетерац 29  
 стилометрија 46  
 супрематизам 47

**Т**

Третјаков 91  
 Третьяков 104  
 трикстер 105, 121  
 „туђа“ реч 347

**У**

украјински 382  
 уметничка средина 260  
 усвајање П2 382  
*Усхићење* 75

**Ф**

Фёдор Достоевский 303  
 филмски жанрови 89  
 Фјодор Достојевски 315  
 формална наука о стиху 29  
 формальное стиховедение 9

**Х**

художественная среда 253  
 чешки 382  
 «чужое» слово 335

**Э**

Эстер Русакова 267

**А**

Aleksandr Tufanov 177, 221  
 Alexander Pushkin 261  
 Alexei Tolstoy 261  
 art history 325  
 Artificial Intelligence 349  
 artistic environment 253  
 avant-garde 67

**В**

Boris Shaftrat 267

**С**

Cabinet of Contemporary Literature 221  
 collection of poems *Roar, China!* 91  
 colonization of Central Asia 78  
 comparative analysis 10  
 conception of God 47, 65  
 correspondence 325  
 Czech 369

**D**

Daniil Kharms 123, 191, 227, 253, 261,  
267, 303, 317  
degenerate art 325  
Dovlatov 106

**E**

Efim Khlodovsky 177  
Ester Rusakova 267

**F**

film genres 78  
formal analysis of poetry 10  
Fyodor Dostoevsky 303

**G**

GIII 227  
GINKhUK 227

**H**

history of education 143

**I**

Ida Nappelbaum 191  
Igor Bakhterev 227  
Igor Irteniev 123  
Ilya Zdanevich 67  
Innokentii Oksenov 191  
intertext 123

**J**

Joseph Rusakov 267

**K**

Kazimir Malevich 47, 65, 227  
Konstantin Shimkevich 221  
Konstantin Vaginov 191

**L**

L2 Learning 369  
Language Corpora 369  
“Left Flank” 227  
Lemma 369  
Lenin 91  
Leningrad in 1920s and 1930s 253  
Leningrad Pedagogical Institute 143

Leningrad Union of Poets 191

Leo Tolstoy 47, 65  
Lev Lisenko 253  
literary environment 191  
lyrical dialogue 336

**M**

Mayakovsky 336  
Mikhail Kuzmin 253

**N**

Nikolai Zabolotsky 143, 261  
Nikolay Zabolotsky 227

**O**

OBERIU 143, 191, 261, 317  
Osip Mandelstam 253

**P**

*Parizhachi* 67  
parody 31, 123  
Pasha Kas 317  
Pasternak 336  
Pavel Mokich 317  
poet 336  
poetics of genre 78  
poetic translation 10  
Police Department case 177  
proletarian poetry 91  
*Pushkin Hills* 106  
Pushkin myth 106

**Q**

quantitative methods 31  
quote inversions 123

**R**

“Radix” 227  
religious attitudes 47, 65  
revolution 91  
Russian literature of the XXI century 349

**S**

sayings 303  
Serbian epic decasyllable 10

signs 303  
 Soviet cinema 78  
 Soviet literature about the civil war 349  
 State Institute of the History of Arts 221  
 stylometry 31  
 Suprematism 47, 65

## T

the exhibition of the banned art in London 1938 325  
 The Great Terror 261  
 the Other 336  
 the Russian-Ukrainian war 349  
 the war in Donbass 349  
 translation 325  
 Tretyakov 91  
 trickster 106

## U

Ukrainian 369

## V

Vasilii Desnitsky 143  
 Vera Inber 78  
 “vicarious” word 336  
 Victor Serge 267  
 Vladimir Dal’ 303  
 Vladimir Sorokin 349  
*Voskhischenie* 67

## W

women’s writings 31

## Z

zaum 67



САРАДНИЦИ У 105. СВЕСЦИ  
Зборника Матице српске за славистику

др Марија Александрова, професор  
Државни лингвистички универзитет „Н. А. Доброљубов“  
Нижњи Новгород

др Леонид Большухин, професор  
Државни лингвистички универзитет „Н. А. Доброљубов“  
Нижњи Новгород

др Иља Виночки, професор  
Принстонски универзитет

Павел Герасименко, независни истраживач  
Санкт-Петербург

мр Радослав Докмановић  
Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Драгана Ђурић, научни сарадник  
Балканолошки институт САНУ, Београд

др Оливера Жижовић, ванредни професор  
Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Корнелија Ичин, редовни професор  
Универзитет у Београду

др Лана Јекнић, истраживач-сарадник  
Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Александар Кобрински  
Институт за руску књижевност  
Санкт-Петербург

др Наталија Ковтун, професор  
Краснојарски државни педагошки универзитет „В. П. Астафјев“

др Александра Корда Петровић, редовни професор  
Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Јана Коцкова, научни сарадник  
Институт за славистику Чешке академије наука  
Праг

мр Марија Кувекаловић, истраживач-сарадник  
Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Јелена Кусовац, ванредни професор  
Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Олег Лекманов, професор  
Национални универзитет Узбекистана „Мирзо Улугбек“  
Ташкент

др Игор Лошчилов, професор  
Институт за филологију Сибирско одељење РАН  
Новосибирск

мр Антонина Мартиненко, истраживач  
Катедра за славистику  
Тартуски универзитет

др Александар Марков, професор  
Руски државни хуманистички универзитет  
Москва

мр Нада Милићевић, истраживач-приправник  
Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

мр Валериј Отјаковски, истраживач  
Катедра за славистику  
Тартуски универзитет

др Андреј Росомахин, научни сарадник  
Институт за светску књижевност „А. М. Горки“ РАН  
Москва

др Хана Ситар, професор  
Институт за славистику Чешке академије наука  
Праг

Андреј Собољев, независни истраживач  
Москва

др Борис Соколов, независни истраживач  
Москва

др Андреј Устинов, професор  
Центар за отворене студије  
Сан Франциско

мр Марија Шумилова, истраживач  
Универзитет у Санкт-Петербургу

## УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Маџице српске за славистику* објављује оригиналне научне радове о словенским језицима, књижевностима и културама. *Зборник Маџице српске за славистику* објављује студије и расправе, прилоге и грађу, научну критику, приказе, хронику и библиографију. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити објављени у *Зборнику Маџице српске за славистику*. Ако је рад био изложен на научном скупу, податак о томе треба да буде наведен у напомени на дну прве странице чланка.

Радови се објављују на свим словенским језицима, енглеском, немачком, француском и италијанском. За радове на српском језику примењује се *Правилник српскога језика* М. Пешикана, Ј. Јерковића и М. Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

Радови обима до 16 страница (32.000 словних места) шаљу се електронски у Word формату и, уколико је неопходно, у PDF-у на адресу: milena.kulic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Радове рецензирају два компетентна рецензента. Рецензирање је анонимно у оба смера. Аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање у року од два месеца од пријема рукописа.

Елементи рада по редоследу:

а) име и презиме аутора, установа у којој је запослен, електронска адреса (у приказима се наводе испод текста) на језику текста и на енглеском језику;

б) наслов рада верзалом (назив и број пројекта у оквиру којег је настао чланак навести у белешци на дну странице, везаној звездицом за наслов рада) на језику текста и на енглеском језику;

в) сажетак (до 10 редака) на језику текста и на енглеском језику;

г) кључне речи (до 5) на језику текста и на енглеском језику;

д) основни текст;

ђ) литература (одвојено ћирилична и латинична; за рад написан ћирилицом прво дати литературу на ћирилици по азбучном реду презимена аутора, а затим литературу на латиници по абecedном реду презимена аутора; за рад написан латиницом редослед је обрнут; дела истог аутора навести хронолошки; дела истог аутора објављена у истој години навести по азбучном/абecedном реду наслова; ако извор доноси само иницијале, а не пуно име аутора, у литератури могу остати иницијали); ћириличну литературу посебно транслитеровати латиницом;

е) резиме: име и презиме аутора, наслов рада (испод наслова написати Резиме), текст резимеа, кључне речи; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, руском, немачком, француском или италијанском језику;

уколико је рад на страном језику, резиме је на српском (страним ауторима Уредништво обезбеђује превод).

ж) прилози (фотографије, слике, табеле, факсимили и сл.): означити их бројем, а у основном тексту назначити место прилога (прилог 1, прилог 2 итд.).

Приликом припреме рукописа треба поштовати следеће:

а) наслови засебних публикација (сабраних дела, романа, драма, збирки или циклуса поезије и приповедака, монографија, зборника, часописа, новина, речника, енциклопедија и сл.) у раду се пишу курзивом;

б) наслови појединачних публикација (песама, приповедака, чланака, написа и сл.), а такође називи појединачних уметничких дела (слика, скулптура, композиција, опера, балета, позоришних комада, филмова) у раду се дају под знацима навода;

в) у раду на српском језику страна имена пишу се транскрибовано према правилима *Правоииса српскога језика*, а када се страном име први пут наведе, у загради се даје изворно писање, осим ако је име широко познато (нпр. Ноам Чомски) или се изворно пише као у српском (нпр. Владимир Топоров); у парантезама се презиме аутора наводи у изворном облику (Белић 1941), (Barthes 1953), (Јакбсон 1987);

г) у раду на српском језику цитати се дају у наводима („...“), а цитат унутар цитата у полунаводима („...“); у радовима на другим језицима приликом цитирања се поштује одговарајући правопис.

Цитирање референци у тексту:

а) упућивање на монографију у целини (Gurianova 2012) или студију у целини (Bowl 2012);

б) упућивање на одређену страницу или више суседних и несуседних страница (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) упућивање на студије истог аутора из исте године (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); упућивање на студије истог аутора из различитих година — хронолошким редом (Lachmann 1994; 2002);

г) упућивање на студију два аутора (Гамкрелидзе — Иванов 1984: 320–364); при упућивању на студију више аутора наводи се само презиме првог уз употребу скраћенице и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); упућивање на радове два или више аутора (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskvich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сročио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века“;

ђ) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, осим ако је рукопис пагиниран.

Цитирана литература се даје у засебном одељку насловљеном ЛИТЕРАТУРА. Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Белић Александар. *О језичкој њрироди и језичком развијку: лингвистичка истраживања*. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.

б) књига (више аутора):

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

в) зборник радова:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

г) рад у часопису:

Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature LXX/IV* (2011): 553–571.

д) рад у зборнику радова:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

ђ) публикација у новинама:

Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Полиџика* 21.12.2004: 5.

е) речник:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.

ж) фототипско издање:

Соларић Павле. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

з) рукописна грађа:

Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

и) публикација доступна on-line:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

## ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

Журнал *Славистический сборник Матицы сербской* публикует научные работы о славянских языках, литературах и культурах. *Славистический сборник Матицы сербской* печатает статьи и исследования, материалы и сообщения, рецензии, хронику научной жизни и библиографии. Публиковавшиеся ранее работы не могут быть напечатаны в *Славистическом сборнике Матицы сербской*. Если работа была прочитана на научной конференции, данные о конференции необходимо указать в сноске внизу первой страницы.

Работы публикуются на всех славянских, а также на английском, немецком, французском и итальянском языках.

Работы объемом до 16 страниц (32.000 знаков) принимаются в формате Word и, если это необходимо, в формате PDF по электронному адресу: milena.kulic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Работы рецензируются двумя компетентными рецензентами. Рецензенты и авторы статей в процессе рецензирования анонимны. В течение двух месяцев с момента получения текста авторам будет сообщено, принята ли их работа к публикации.

Порядок элементов статьи:

а) имя и фамилия автора; учреждение, в котором автор работает; электронный адрес (в рецензиях они помещаются под текстом) на языке работы и на английском языке;

б) название работы прописными буквами (при необходимости в сноске внизу страницы указывается название и номер проекта, в рамках которого осуществлено исследование. Данная сноска оформляется звездочкой) на языке работы и на английском языке;

в) аннотация (до 10 строк) на языке работы и на английском языке;

г) ключевые слова (до 5) на языке работы и на английском языке;

д) текст работы;

е) литература (отдельно на кириллице и на латинице; для работы, написанной кириллицей сначала указать литературу на кириллице, упорядоченную по фамилиям авторов, а потом литературу, написанную латинскими буквами, также упорядоченную по фамилиям авторов; для работы, написанной латинскими буквами, соблюдается противоположный принцип; работы одного автора приводятся в хронологическом порядке; работы одного автора, опубликованные в том же году, приводятся в алфавитном порядке; если источник, наряду с фамилией, сообщает лишь инициалы, в литературе могут оставаться инициалы); провести отдельно транслитерацию литературы с кириллицы на латиницу; провести отдельно транслитерацию литературы с кириллицы на латиницу;

ж) резюме: имя и фамилия автора, название работы (под заглавием написать Резюме), текст резюме, ключевые слова; если работа написана на сербском языке, резюме может быть на английском, русском, немецком, французском или итальянском языках; если работа написана на иностранном языке, резюме должно быть на сербском языке (для иностранных авторов Редакция обеспечивает перевод);

з) приложения (фотографии, картины, таблицы, факсимиле и пр.): необходимо пронумеровать, а в тексте статьи обозначить их место (приложение 1, приложение 2 и т. д.).

При оформлении рукописи необходимо соблюдать следующее:

а) названия публикаций (собрания сочинений, романа, пьесы, сборника или цикла стихотворений и рассказов, монографии, сборника, журнала, газеты, словаря, энциклопедии и т. п.) пишутся курсивом;

б) названия выборочных публикаций (стихотворения, рассказа, статьи, заметки и т. п.), а также отдельных художественных произведений (картин, скульптур, композиций, опер, балета, спектаклей, фильмов) приводятся в кавычках;

в) фамилия автора в скобках приводится на языке источника (Белић 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

г) цитаты даются в кавычках-«елочках» («...»), цитаты в цитатах — в кавычках-“лапках” (“...”).

Правила оформления при цитировании библиографических источников в тексте:

а) ссылка на монографию (Gurianova 2012) или статью (Bowlт 2012);

б) ссылка на определенную страницу или несколько соседних и не соседних страниц (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) ссылка на статьи одного автора того же года (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); ссылка на статьи одного автора разных годов — в хронологическом порядке (Lachmann 1994; 2002);

г) ссылка на статью двух авторов (Гамкрелидзе — Иванов 1984: 320–364); в ссылке на статью более двух авторов приводится фамилия лишь первого автора при использовании сокращения и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); ссылка на статьи двух или нескольких авторов (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) если из контекста понятно, какой автор цитируется или парафразируется, в скобках (parenтезах) можно опустить фамилию автора, напр.: «Согласно исследованию Марфи (1974: 207), первый сохранившийся трактат из данной области написал бенедиктинец Алберик из Монте Касино во второй половине XI века»;

е) при цитировании рукописей применяется фолиация (нпр. 2а–3б), а не пагинация, за исключением тех случаев, когда рукопись пагинирована.

Цитируемая литература приводится в отдельном списке под названием ЛИТЕРАТУРА следующим образом:

а) книга или монография (один автор):

Белић Александар. *О језичкој љрироди и језичком развйѣку: лингвистичка и сйѣиѣивања*. Т. 1–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

- Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.
- Чажкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.
- б) монография (несколько авторов):
- Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.
- Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.
- в) сборник работ:
- Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.
- г) статья в журнале:
- Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature LXX/IV* (2011): 553–571.
- д) статья в сборнике работ:
- Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.
- е) статья в газете:
- Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Полиџика* 21.12.2004: 5.
- ж) словарь:
- ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.
- з) фототипное издание:
- Соларић Павле. *Поминак књижевски. Венеција, 1810*. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.
- и) рукописный материал:
- Ходасевич Владислав. *Записная книжка 1904–1908 гг.* Российский государственный архив литературы и искусства. Москва. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 17.
- к) интернет-ресурсы:
- Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

## INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

The journal *Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes original scientific papers on Slavic languages, literatures and cultures. *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes studies and treatises, contributions and materials, scientific criticism, reviews, chronicles and bibliographies. The papers that have already been published elsewhere or sent for publication to another journal or proceedings cannot be published in *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics*. If the paper was presented at a scientific conference, this information should be stipulated in the footnote at the bottom of the first page of the article.

The papers are published in all Slavic languages as well as in English, German, French and Italian. The papers written in Serbian should follow the rules of the *Pravopis srpskoga jezika [Orthography of the Serbian Language]* by M. Pešikan, J. Jerković and M. Pižurica (Novi Sad: Matica srpska, 2010).

The papers should be 16 pages long (32,000 characters) and should be sent electronically in the .doc and, if necessary, .pdf format to the following addresses: milena.kulic@maticasrpska.org.rs or komeliiiaicin@gmail.com. The papers are reviewed by two competent reviewers. The review process is double blind. The authors will be notified if the paper was accepted for publication within two months after the submission of the paper.

The paper should contain the following elements in this order:

a) the author's name and surname, institution in which the author works, email address (in reviews this is listed after the text) in the language in which the paper is written and in English;

b) the title of the paper in block capitals (name and number of the project which the paper is part of should be listed in the footnote at the bottom of the first page and linked with an asterisk) in the language in which the paper is written and in English;

c) a summary (up to 10 lines) in the language in which the paper is written and in English;

d) key words (up to 5) in the language in which the paper is written and in English;

e) the text of the paper;

f) references (separate references written in Cyrillic and Latin alphabets; for the paper written in the Cyrillic alphabet first list references in Cyrillic alphabetically and then references written in the Latin alphabet alphabetically; for the paper written in the Latin alphabet, the reverse should be done; the works of the same author should be listed chronologically in an alphabetical order of the titles; if the source uses the author's initials, not their full name, then references may include initials); references in Cyrillic alphabetic should be transliterated in Latin;

g) a summary: author's name and surname, title of the paper ('Summary' should be written below the title), the text of the summary, key words; if the paper is written in Serbian, the summary can be in English, Russian, German, French or Italian; if the paper is written in a foreign language, the summary should be written in Serbian (the publisher will provide a translation of the summary for foreign authors);

h) appendices (photographs, images, tables, facsimiles, etc.); they should be numerically indexed and the basic text should contain their position in the appendix (Appendix 1, Appendix 2, etc.).

When the paper is prepared for publication, the following rules should be followed:

a) titles of separate publications (collected works, novels, dramas, collections or cycles of poetry and stories, monographs, proceedings, journals, newspapers, dictionaries, encyclopedias, etc.) should be written in italics;

b) titles of individual publications (poems, stories, articles, inscriptions, etc.) as well as the titles of works of art (paintings, sculptures, compositions, operas, ballets, theater plays, films) should be written within quotation marks;

c) in the papers written in Serbian the names of foreign authors are transcribed following the rules listed in the *Pravopis srpskoga jezika* [*Orthography of the Serbian Language*]; when the foreign name is mentioned for the first time, the original spelling is put in the parentheses unless the name is generally known (e.g. Noam Čomski — Noam Chomsky) or unless the original spelling is the same as the Serbian transcription (e. g. Vladimir Toporov); the original names of authors are listed in the parentheses, e. g. (Belie 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

d) in the papers written in Serbian the quotations are marked with double quotation marks („...“), and quotations within quotations with single quotation marks (‘...’); in the papers written in other languages the quotations are marked according to the rules of orthography of that language.

Quoting references in the text:

a) referring to a monograph as a whole (Gurianova 2012) or a study as a whole (Bowl 2012);

b) referring to a certain page or more adjacent or non-adjacent pages (Lotman 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96,101);

c) referring to the works of the same author from the same year (3tkind 1982a), (3tkind 1982b); referring to the works of the same author from different years — chronologically (Lachmann 1994; 2002);

d) referring to a work by two authors (Gamkrelidze — Ivanov 1984: 320–364); when referring to a work by multiple authors, only the surname of the first author is listed followed by the abbreviation *i dr./et al.* (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); referring to the works of two or more authors (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

e) if it is clear from the context which author was quoted or paraphrased, the textual bibliographical note need not list the surname of the author, e.g.: “According to Murphy’s research (1974: 207), the first preserved tractate from that field was written by Benedictine Alberic from Monte Cassino in the second half of the 11<sup>th</sup> century”;

f) the manuscripts are quoted by folios (e.g. 2a–3b), not by pagination, unless the manuscript is paginated.

The works cited are listed in a separate section entitled REFERENCES. They are listed in the following way:

a) a book by a single author:

Белић Александар. *О језичкој љрироди и језичком развијткy: лингвистичка истајивања*. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевскиј Федор. *Записки из подпоља*. Достоевскиј Федор. *Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюен Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партедон М. А. М., 1994.

b) a book by more authors:

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.  
Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XXsiècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

c) a collection of papers:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karl insky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

d) a paper in a journal:

Krupinski Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

e) a paper in a book of proceedings:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

f) an article in a newspaper:

Кљаквић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Полијтика* 21.12.2004: 5.

g) a dictionary:

ESJS: *Etymologicky slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989-.

h) a phototype edition:

Соларић Павле. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

i) a manuscript:

Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

j) an online publication:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

## РЕЦЕНЗЕНТИ

који су рецензирани радове приспеле за св. 105

*Зборника Маџице српске за славистику*

др Олег Аронсон  
др Џон Боулт  
др Нора Букс  
др Олга Бурењина  
др Михаил Вајскопф  
др Јулија Валијева  
др Јасмина Војводић  
др Данијела Вукас  
др Режис Гејро  
др Томаш Гланц  
др Зоран Ђерић  
др Жан-Филип Жакар  
др Татјана Игошева  
др Денис Иофе  
др Корнелија Ичин  
др Јевгениј Јаблоков

др Миха Јаворник  
др Александар Кобрински  
др Наталија Кобченко  
др Јелена Кусовац  
др Михаил Мејлах  
др Јуриј Орлицки  
др Михаил Павловец  
др Ивана Перушко  
др Људмила Поповић  
др Данијела Посомаи  
академик Љубинко Раденковић  
др Андреј Ранчин  
др Вадим Рудњев  
др Луси Саицова Жималова  
др Игор Смирнов  
др Василиса Шљивар

Зборник Матице српске за славистику  
Илази двапут годишње  
Издавач Матица српска

Славистически сборник  
Полугодовой выпуск  
Издательство Матица сербская

Review of Slavic Studies  
Published semi-annually  
Published by Matica Srpska

Уредништво и администрација  
Редакција и администрација  
Editorial Board and Office:  
21000 Нови Сад, Улица Матице српске 1  
Телефон — Phone  
(021) 420-199, 6622-726  
e-mail: milena.kulic@maticasrpska.org.rs  
e-mail: kornelijaicin@gmail.com  
<http://www.maticasrpska.org.rs>

Зборник Матице српске за славистику, св. 105  
закључен је 15. маја 2024.

За издавача  
Проф. др ЂОРЂЕ ЂУРИЋ  
генерални секретар Матице српске

Технички сарадник Уредништва  
МИЛЕНА КУЛИЋ

Технички уредник  
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Слова на корицама  
ИВАН БОЛДИЖАР

Компјутерски слог  
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа  
САЈНОС, Нови Сад

Штампање завршено 15 јуна 2024.

CIP — Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад  
821.16+811.16(082)

**ЗБОРНИК Матице српске за славистику** = Славистически сборник = Review of Slavic Studies / главни и одговорни уредник Корнелија Ичин. — 1984, 26- . — Нови Сад : Матица српска, 1984- . — 24 cm

Годишње два броја. — Наставак публикације: Зборник за славистику (1970–1983)

ISSN 0352-5007

COBISS.SR-ID 4152578

Штампање овог Зборника омогућило је  
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије