

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SRPSKA
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, дописни члан САНУ (Институт за српски језик САНУ), др Џон Боулт (Универзитет Јужне Калифорније, Институт модерне руске културе, САД), др Михаил Вајскопф (Јеврејски универзитет, Израел), др Зденка Валент Белић (Друштво књижевника Војводине), 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), академик Наталија Корнијенко (Институт за светску књижевност РАН, Русија), академик Луиђи Магарото (Универзитет «Ка Фоскари», Италија), др Јелена Марићевић Балаћ (Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду), др Синити Мурата (Факултет за стране студије Универзитета „Софија“, Јапан), др Људмила Поповић (Филолошки факултет Универзитета у Београду), академик Љубинко Раденковић (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, corresponding member, PhD (Institute for Serbian language of the SASA), John Bowl, PhD (University of South California; Institute of Modern Russian Culture, USA), Hans Günther, PhD (University of Bielefeld, Germany), Academician Robert Hodel, PhD (University of Hamburg, Germany), Academician Nataliya Kornienko, PhD (Institute for World Literature of the RAS, Russia), Academician Luigi Magarotto, PhD (University Ca' Foscari, Italia), Jelena Marićević Balać, PhD (Faculty of Philosophy, University of Novi Sad), Shinichi Murata, PhD (Faculty of Foreign Studies of the University "Sofia", Japan), Ljudmila Popović, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Academician Ljubinko Radenković, 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), Zdenka Valent Belić, PhD (Association of Writers of Vojvodina), 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**

109

НОВИ САД • 2026

МАТИЦА СЕРБСКАЯ
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК
JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

109

НОВИ САД

САДРЖАЈ — CONTENTS — СОДЕРЖАНИЕ

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ПРОСВЕЩЕНИЯ В СЕРБСКОМ И РУССКОМ ОБЩЕСТВЕ XVIII–XIX ВВ.

Ольга Хаванова, Иоганн Кристоф Бартенштайн о сербском вопросе в монархии Габсбургов в XVIII в.: аккультурация иноконфессионального этноса . . .	9
Дмитрий Полонский, Пражские следы «сербской» библиотеки Максима и Петра Суворовых (1725 г.)	19
Ксения Мельчакова, «Да прольется свет науки на всю Герцеговину...»: российские дипломаты о попытках открытия православной семинарии в 1850–1870-е годы	41
Людмила Кузьмичева, Вклад сербского митрополита Михаила (1826–1898) в развитие сербско-русских культурных связей	53

ЧЕЛОВЕК-ПЕРЕКРЕСТОК: СЕРГЕЙ ТРЕТЬЯКОВ НА СТЫКЕ СТИЛЕЙ, КУЛЬТУР И ЭПОХ

Masumi Kameda, Unlived Experience: Tretyakov's Life History Writing and De-Victimization	65
Валерий Гречко, «Берлинский доклад» Сергея Третьякова и концепция «оперативного писателя»	79
Hiroyo Masumoto, The Influence of Tretyakov's play <i>Roar, China!</i> on Brecht . .	97
Янь Дин-цзя, От перевода к переписыванию: трансформация пьесы С. Третьякова <i>Рычи, Китай!</i> в Китае и на Тайване (1930–1940-е гг.)	109
Наото Яги, «Длительное наблюдение» С. Третьякова и этнографический фильм	125
Мария Кувекалович, Третьяков и Госкинопром: возможности нового советского кино (на примере фильма «Элисо»)	141
Наталья Шрома, Латвийский <i>Левый фронт</i> (<i>Kreisā fronte</i>) и Сергей Третьяков	157

ДИАЛЕКТИКА ВНЕАХОДИМОСТИ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА: АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ КАК ОБЪЕКТ И СУБЪЕКТ

Ирония пустоты и коллективное (бес)сознание: философские и эстетические основания московского концептуализма в беседе с Андреем Монастырским (беседу вел Д. Иоффе, с участием Е. Пенской)	173
Елена Пенская, Персонажи в поисках автора. Характерологические радикалы в дневнике Андрея Монастырского 1981–1984 гг. К проблеме эго-документа в концептуализме	203

Деннис Иоффе, Морфология грибного сюжета в русском концептуализме: миконаука, Второй авангард и суггестивная визуальность	229

* * *

Дарья Войводиц, Представе о гнезду у народној култури словена	271
Юлия Егорова, Роль М. Горького в становлении славяно-еврейского диалога	289
Яков Чечнев, Марк Ульянов, Насколько <i>Фарфоровый павильон</i> Н. С. Гумилева китайский? (заметки к теме)	307
Ольга Соколова, Концепт <i>мир</i> в поэтическом языке Велимира Хлебникова	345
Василиса Шливар, Велимир Хлебников – своенравный Бог Владимира Казакова	361
Светлана Томић, Културни живот романа <i>Четири усјеха Гуље Коруљове</i> Јелене Ильине	377
Светлана Кардинская, Самоопределение поэтического языка в фигурах иронии (на примере современной российской поэзии)	401
Илья Морозов, Семиотика блэкаут-поэзии	415

ПРИЛОЗИ И ГРАЋА

Андрей Россомехин, Уничтоженный и забытый журнал <i>Standard</i> (1924): крах проекта конструктивистского дайджеста-ревью	435
Евгений Яблоков, «Уйду я от вас в разбойники»: <i>Дураки на йериферии</i> А. П. Платонова и <i>Горячее сердце</i> А. Н. Островского	451
Александр Марков, Оксана Штайн, «Академический авангардизм» Михаила Гаспарова как произведение второго авангарда	461

ПРИКАЗИ

Ingeborg Jandl-Konrad. <i>Foto-Text und Sprechen: Trauma und Transformation in den postjugoslawischen Literaturen.</i> (Кладуја Мажер Веселиновић)	473
Catherine Boshian-Campaner, <i>Iliaszd, un apatride à Paris.</i> Paris: Classiques Garnier, 2023, 266 p. (Јелена Кусовац)	475
Павловец М. Г. <i>Неоавангард в русскоязычной поэзии: вторая половина XX — начало XXI века.</i> Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2025. — 536 с. (Ана Цвейковић)	479
Од Мораве до Мораве IV: Из историје српско-чешких односа (колективна монографија), прир. Верица Копривица, Александра Корда-Петровић, Вацлав Штјебанек и Ладислав Хладки, Матица српска – Матица моравска, Нови Сад – Брно 2025, 616 стр. (Јелена Марићевић Балаћ)	481
Регистар кључних речи	485
Списак сарадника	491
Упутство за припрему рукописа за штампу	493
Рецензенти	502

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

ARTICLES AND TREATISES

PAGES FROM THE HISTORY OF ENLIGHTENMENT IN SERBIAN AND RUSSIAN SOCIETY IN THE 18TH–19TH CENTURIES

Olga Khavanova, Johann Christof Bartenstein on the Serbian Question in the Habsburg Monarchy in the Eighteenth Century: Acculturation of a Confessionally Different Ethnic Group.	9
Dmitri Polonski, Prague Traces of the “Serbian” Library of Maxim and Peter Suvorov (1725)	19
Ksenia Melchakova, “Let the Light of Science Shed on the All of Herzegovina...”: Russian Diplomats on the Attempts to Open an Orthodox Seminary in the 1850s–1870s	41
Lyudmila Kuzmicheva, The Contribution of Serbian Metropolitan Michael (1826–1898) to the Development of Serbian/Russian Cultural Relations	53

A CROSSROADS MAN: SERGEY TRETYAKOV AT THE CROSSROADS OF STYLES, CULTURES, AND EPOCHS

Masumi Kameda, Unlived Experience: Tretyakov’s Life History Writing and De-Victimization	65
Valerij Gretchko, Sergei Tretyakov’s “Berlin Lecture” and the Concept of the “Operative Writer”	79
Hiroko Masumoto, The Influence of Tretyakov’s Play <i>Roar, China!</i> on Brecht	97
Yen Ting-chia, From Translation to Rewriting: the Transformation of S. Tretyakov’s Play <i>Roar, China!</i> in China and Taiwan (1930s–1940s)	109
Naoto Yagi, S. Tretyakov’s “Long-Term Observation” and Ethnographic Film	125
Marija Kuvekalović, Tretyakov and Goskinprom: The Potential of the New Soviet Cinema (Based on the Film “Eliso”)	141
Natalja Šroma, The Latvian <i>Left Front</i> (<i>Kreisā Fronte</i>) and Sergei Tretyakov	157

THE DIALECTIC OF EXOTOPIC OUTSIDEDNESS IN MOSCOW CONCEPTUALISM: ANDREI MONASTYRSKY AS OBJECT AND SUBJECT

The irony of emptiness and collective (un)consciousness: the Philosophical and Aesthetic Foundations of Moscow Conceptualism in Conversation with Andrei Monastyrsky (Interview Conducted by Denis Ioffe, with the Participation of Elena Penskaya)	173
Elena Penskaya, Characters in Search of an Author. Characterological Radicals in Andrei Monastyrsky’s Diary from 1981–1984. On the Problem of Ego-Documents in Conceptualism	203

Dennis Ioffe, Fungal Motif in Russian Conceptualism: Mycological Science, the Second Avant-Garde, and Suggestive Visuality	229

* * *

Darja Vojvodić, Conceptions of the Nest in Slavic Folk Culture	271
Yuliya Egorova, The Role of M. Gorky in the Formation of Slavic-Jewish Dialogue	289
Yakov Chechnev, Mark Ulyanov, How Chinese is in N. S. Gumilev's <i>Porcelain Pavilion?</i> (Notes to the Theme)	307
Olga Sokolova, Concept of <i>Peace</i> in the Poetic Language of Velimir Khlebnikov	345
Vasilisa Šljivar, Velimir Khlebnikov — Vladimir Kazakov's Wilful God	361
Svetlana Tomić, The Cultural Life of Yelena Ilina's Novel <i>The Fourth Height</i>	377
Svetlana Kardinskaya, Self-Determination of Poetic Language in Figures of Irony (on the Example of Contemporary Russian Poetry)	401
Ilya Morozov, The Semiotics of Blackout Poetry	415

CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Andrey Rossomakhin, The Suppressed and Forgotten Journal <i>Standard</i> (1924): The Failure of a Constructivist Digest-Review Project	435
Evgeny Yablokov, "I will leave you and become A robber": <i>Fools on the Periphery</i> by Andrey Platonov and <i>An Ardent Heart</i> by Alexander Ostrovsky	451
Alexander Markov, Oksana Shtayn, Mikhail Gasparov's <i>Academic Avant-gardism</i> Sampling the Second Russian Avant-Garde	461

REVIEWS

Ingeborg Jandl-Konrad. <i>Foto-Text und Sprechen: Trauma und Transformation in den postjugoslawischen Literaturen.</i> (Klaudija Majer Veselinović)	473
Catherine Boshian-Campaner, <i>Iliasz, un apatride à Paris</i> . Paris: Classiques Garnier, 2023, 266 p. (Jelena Kusovac)	475
Павловец, М. Г. <i>Неоавангард в русскоязычной поэзии: вторая половина XX — начало XXI века</i> . Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2025. — 536 с. (Ana Cvetković)	479
Од Мораве до Мораве IV: Из историје српско-чешких односа (колективна монографија), прир. Верица Копривица, Александра Корда-Петровић, Вацлав Штјепанек и Ладислав Хладки, Матица српска — Матица моравска, Нови Сад — Брно 2025, 616 стр. (Jelena Mričević Balać)	481
Register of key words	485
List of contributors	491
Instructions for authors	493
Reviewers	502

Ольга Владимировна Хаванова
Институт славяноведения РАН, Москва
austrian.centre.inslav@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7694-5292>

Olga Khavanova
Institute of Slavic Studies RAS
austrian.centre.inslav@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7694-5292>

ИОГАНН КРИСТОФ БАРТЕНШТАЙН
О СЕРБСКОМ ВОПРОСЕ В МОНАРХИИ ГАБСБУРГОВ В XVIII В.:
АККУЛЬТУРАЦИЯ ИНОКОНФЕССИОНАЛЬНОГО ЭТНОСА

JOHANN CHRISTOF BARTENSTEIN ON THE SERBIAN
QUESTION IN THE HABSBURG MONARCHY
IN THE EIGHTEENTH CENTURY: ACCULTURATION
OF A CONFESSIONALLY DIFFERENT ETHNIC GROUP

В статье представлены взгляды австрийского государственного деятеля Иоганна Кристофа Бартенштайна на принципы политики властей в отношении православных подданных (прежде всего сербов) в контексте фактов биографии и этапов карьеры. Сделан вывод о влиянии личного опыта обращения в католичество на отношение к этническим группам иных христианских конфессий, оценена целесообразность и дальновидность предложенных решений с точки зрения этноконфессиональной политики Австрийского дома в XVIII в.

Ключевые слова: карьера, этноконфессиональная политика, православные сербы Австрийской монархии.

This article presents the views of the Austrian statesman Johann Christoph Bartenstein on the principles of the official policies with regard to the Orthodox subjects (first and foremost Serbs) against the background of his biography and career. It is presumed that his personal experience of turning to Catholicism has influenced his attitude towards ethnic groups of other Christian confessions. Some conclusions are made concerning the probability and foresight of the solutions suggested from the point of view of the ethnic and confessional policies of the House of Austria in the eighteenth century.

Keywords: career, ethnic and confessional policies, Orthodox Serbs of the Austrian monarchy.

К постановке проблемы

В истории монархии Габсбургов первой половины XVIII в. Иоганн Кристоф Бартенштайн (1689–1767) занимает особое место как ключевая фигура внутренней и внешней политики. Австрийский дом обязан ему заключением династического брака Марии Терезии (будущей императрицы-королевы, 1740–1780 гг.) с Францем Лотарингским (будущим императором, 1745–1765 гг.) (Arnet 1871; Кнор 2017), подписанием тяжелого сепаратного договора с Османской империей в рамках Белградского мира 1739 г., увенчавшего русско-турецкую войну (1735–1739 гг.) (Parvev 1995: 221), мобилизацией сил и ресурсов в начале войны за Австрийское наследство (Arneth 1871), выработкой принципов медико-санитарной политики и определением векторов и приоритетов в отношении вновь обретенных в конце XVII в. сербских православных подданных.

До сих пор этому государственному деятелю не посвящено всеобъемлющих биографических исследований, между тем, его ключевая роль во внешней и внутренней политике Австрийской монархии в первой половине XVIII в. не подвергается сомнению. В статье рассмотрен менее известный аспект его деятельности: выработка государственной политики в отношении православных христиан под скипетром Австрийского дома, и высказано предположение, что его личный опыт как конвертита (протестанта, перешедшего в католичество), знания и кругозор, накопленные на должностях, требовавших умения согласовывать векторы внешней политики с принципами политики внутренней, позволили оценить масштаб проблемы аккультурации православных подданных в государстве, где господствовала католическая религия, сделать интересные наблюдения над национальным характером сербов и предложить пути их интеграции в австрийское общество.

И. К. Бартенштейн: биография и карьера

И. К. Бартенштейн родился в 1689 г. Страсбурге, в семье Иоганна Филиппа и Марии Бартенштайн. Отец — доктор философии, ректор городской гимназии; дед по матери Иоганн Кристоф Артопеус — историк, филолог, правовед — был профессором и директором в той же гимназии. А. Арнет осторожно высказывался о социальном происхождении будущего статс-секретаря: «Семья происходила из Тюрингии, в прошлом, как говорят, была дворянской, но уже давно потеряла признаки благородного происхождения из-за крайней бедности» (Arneth 1871: 8)

Мальчик с детства усвоил языки — немецкий, латинский, французский, и воспитывался в строгом следовании лютеранской вере. Для продолжения образования он сначала отправился в Париж, затем его внимание привлекла Вена (Braubach 1953). На фоне образования, которое давал в начале XVIII в. возглавляемый иезуитами Венский университет, честолюбивый Бартенштайн отличался глубокими и системными познаниями в области

юриспруденции и блестящим владением немецким и французским языками. Биограф Бартенштайна писал: «Все, кто знал молодого эльзасца, понимали, что его необычные таланты и трудолюбие позволят ему внести весомый вклад в управление государством» (Braubach 1953: 225).

Эпоха конфессионализации, отличительной чертой которой было стремление верховной власти к гомогенизации населения с религиозной точки зрения, в том числе путем задействования явных и скрытых механизмов сегрегации иноверцев, демонстрации преимуществ принадлежности к официальной религии, налагала свои ограничения на возможности карьерного роста христиан некаатолических деноминаций. Время правления императора Карла VI (1711–1740 гг.) вошло в историю, помимо прочего, торжественными, помпезными придворными обращениями, организованными как грандиозные спектакли. Одним из них в 1707 г. стало отречение от лютеранства и принятие католицизма будущей женой Карла, принцессой Елизаветой Кристиной Брауншвейг-Вольфенбюттельской. Позднее за ней последовало несколько аристократок из ее придворного штата (Reper 2010). В менее резонансной форме проходили обращения протестантов, лютеран и кальвинистов, желавших интегрироваться в придворные или административные круги, обзавестись влиятельными покровителями и дослужиться до высоких постов. Иоганн Кристоф Бартенштайн в 1715 г. стал одним из них, приняв католичество. Другим заметным венским конвертитом был племянник и тезка видного лютеранского теолога Николауса Людвиг Цинцендорфа (1700–1760) — будущий президент Венской счетной палаты Людвиг Цинцендорф (1721–1780).

В 1717 г. Бартенштайн был принят на службу в совет правительства Нижней Австрии, откуда в 1726 г. переведен в придворную канцелярию, а уже через год возглавил Тайную государственную конференцию, где завоевал расположение императора государственным мышлением, юридической искушенностью и не в последнюю очередь ясным слогом делопроизводственных бумаг. В 1733 г. в должности тайного статс-секретаря он фактически возглавил австрийскую внешнюю политику, сделав главными задачами обеспечение династического континуитета в рамках соблюдения положений Прагматической санкции и повышение роли владений Австрийского дома в европейской политике. В 1744 г. Бартенштайн получил баронский титул. О доверии к нему Марии Терезии говорит то обстоятельство, что, вспоминая трудное начало 1740-х годов, когда Фридрих Прусский развязал против нее войну, она признавалась: «Не будь его, все пошло бы прахом!» (Braubach 1953: 599).

С приходом в 1753 г. в австрийскую внешнюю политику Венцеля Антона Кауница (1711–1793), сторонника сближения с Францией, Бартенштайн вынужденно переключился на вопросы внутреннего управления. То, что в его ведении находилась система здравоохранения (Санитарная придворная комиссия) и юридико-административное курирование населенных сербами территорий (Иллирская придворная комиссия), при всей несхоже-

сти функциональных задач было для своего времени, с учетом его биографии и логичным, и удачным решением. Обратившись в католичество, он, как многие конвертиты, был типичным карьеристом: демонстрировал служебное рвение, гордился принципиальностью, особенно в вопросах религии (Peper, Wallnig 2009). Побывав в школе иноверца, он отдаленно, но представлял себе, что значило не быть католиком во владениях Австрийского дома; сам же став истым католиком, он выступал за последовательно строгую сегрегационную политику в отношении других деноминаций. Поскольку области расселения сербов во владениях Габсбургов в конце XVII в. были приграничными с Османской империей, откуда в Центральную Европу проникали опасные возбудители эпидемий, то назначение Бартенштайна патроном медико-санитарного ведомства и Иллирской депутации, курировавшей весь круг вопросов, связанных с сербскими подданными, оказалось крайне удачным.

Из медико-санитарных инициатив, реализованных в середине XVIII в., наибольшую известность получил кордон на Военной Границе. Он представлял собой цепочку таможенных и санитарных пунктов, протянувшуюся по всей длине австро-османской границы. Через них проходили досмотр и люди, и товары, причем потенциальные разносчики заразы, такие как хлопок-сырец или шерсть задерживались для профилактического выветривания возможных возбудителей болезни. Люди проверялись не только на наличие подорожных документов, но и внешние признаки заражения. Хотя система пограничных пропускных пунктов заработала в полную силу лишь в конце XVIII в., считается, что превентивные меры на раннем этапе ее создания позволили владениям Австрийского дома избежать эпидемий, которые бушевали на Балканах и в Российской империи (Bronza 2019; Plić Mandić 2022).

Иллирский вопрос

Не менее сложной, а, скорее, более трудной задачей была социальная интеграция сербского и, шире, православного населения в институты монархии, превращение их в довольных своим статусом лояльных подданных, для которых открыты различные формы вертикальной и горизонтальной мобильности. Как незаурядный юрист и опытный управленец, Бартенштайн верно оценивал амбивалентность положения православного меньшинства: с одной стороны, они были подвержены влиянию духовенства, в рядах которого отдельные просвещенные представители высшего клира не были в состоянии ни уравновесить, ни нейтрализовать общую, по меркам Европы непросвещенную массу священников и монахов, с другой стороны, их притесняла, стигматизировала из-за иной веры и в силу сословной неполноценности политическая элита Венгерского королевства, на территории которого проживала значительная часть сербов, валахов (румын) и русин. Плодом раздумий стало полемически заостренное сочинение «Краткий

отчет о характере многочисленного рассеянного иллирийского народа в императорско-королевских наследственных землях», опубликованное в 1761 г., уже после того, как Бартенштайн отошел от дел¹.

Действуя в соответствии с принципами конфессионального государства, политик искал пути включения православного населения монархии в существующую социальную политическую систему, и без того достаточно сложную, иерархическую и лингво-этнически разнообразную, не сводившегося к делению на королевства, провинции, земли. Бартенштайн полагал, что выделение иллиров (по сути — сербов, но номинально — христиан восточного обряда) в целевую группу венской политики позволит не только аккультурировать иноконфессиональные этносы, но и поставить особенности их национального характера, разделяемые народом ценности и приоритеты на службу общему благу монархии. Конечно, самым оптимальным решением, полагал он, было склонение православных к унии, но, поскольку это было из области утопии, Бартенштайн предлагал применять к сербам метод кнута и пряника: строго соблюдать данные им права и привилегии, но пресекать попытки добиться еще больших преференций, защищать от произвола венгров, но не поддаваться на манипуляции и притворные жалобы. Наконец, «поддерживать надлежащее равновесие между духовенством и военными, чтобы в случае необходимости первые могли сдерживать вторых, а вторые — первых» (Bartenstein 1802: 67).

Наиболее дальновидными оказались идеи Бартенштайна относительно более активного привлечения сербов в армию, реализации социального проекта ассимиляции в обмен на карьерный рост. Несмотря на искушение считать эту меру дискриминационной, видеть за ней побуждение к отказу от веры и идентичности в обмен на высокий статус и интергенерационную мобильность, ассимиляция в принципе рассматривалась как добровольная, возможность оставаться православным сербом и дослужиться до генеральского звания подтверждается немногочисленными успешными военными карьерами. Например, потомок сербских переселенцев в Венгрию Павел Давидович (1737–1814) стал генералом и получил баронский титул.

Констатируя ограниченное распространение идей Просвещения и культа светской учености среди духовенства и мирян, Бартенштайн тем не менее отмечал, что верхушка сербского общества «не настолько недальновидна, чтобы не осознавать колоссальных выгод, которые ждут их в будущем, если они пойдут по стопам немцев как в науках, так и в военном искусстве» (Bartenstein 1802: 105). Он писал об участвовавших случаях, когда офицеры-сербь отдавали сыновей ненадолго в немецкие полки, а сербы-миряне более не чурались католических школ, где их детям на самом деле не запрещали отправлять религиозные потребности, хотя, конечно, и не приглашали ради них православного священника.

¹ Это сочинение чаще цитируется по изданию 1802 г., использованному в данной статье.

Образование должно было стать второй после армии сферой интеграции иноконфессионального меньшинства в институты монархии. Хотя дискриминирующие меры, препятствовавшие поступлению на императорско-королевскую службу некаатоликов, были отменены лишь в правление Иосифа II, уже в правление Марии Терезии в рамках курса политико-камеральных наук профессора Йозефа фон Зонненфельса (1732–1817) ограниченное число сербов, имевших достаточную языковую подготовку, чтобы слушать лекции и сдавать экзамены на немецком языке, получили возможность овладеть знаниями, требовавшимися для административной карьеры. Справедливости ради, среди более сотни стипендиатов, чья учеба финансировалась из средств казны, лишь четверо были записаны «иллирами» или «иллиро-райцами». Трое были недворянского происхождения, один из них, Теодор Янкович (1721–1780), молодой амбициозный племянник Темешского митрополита, впоследствии, как известно, получил дворянский титул за проведение реформы начальной школы по методу Иоганна Игнаца Фельбигера (1724–1788) (Melton 1988) среди православных сербов юга Венгрии (Хаванова 2010: 83–85).

Однако ни одна профессия, не пользовалась у сербов такой популярностью и не получала в глазах властей такого признания, как стезя военного. Бартенштайн, как последовательный камералист, рассматривал сербов и населенные ими области как низкозатратные статьи государственного бюджета: натуральное хозяйство, простота их жизненного уклада, бесценный в сравнении с более благополучными областями Австрийской монархии опыт жизни на грани войны и мира, привычка терпеть лишения и довольствоваться малым, все это не требовало капиталовложений, а национальный характер сербов, их представления о социальной успешности и коллективный опыт мобилизации делали их полезными, достойными, желанными подданными. В условиях хронического бюджетного дефицита снаряжение сербских полков не требовало дорогостоящих вложений: «их одежда дешевле, чем униформа других родов войск», они не склонны к дезертирству, «их многочисленные и строгие посты сокращают расходы на пропитание, у них отменное здоровье, они редко болеют и быстро выздоравливают» (Bartenstein 1802: 146–147).

Хотя сочинение Бартенштайна не стало программным документом австрийских властей, в нем в концентрированном выражении были зафиксированы как цели (аккультурация), так и средства (малобюджетная интеграция), имевшиеся в арсенале двора и государства. Идея эфемерной иллирской нации не выдержала испытания временем, однако наблюдения и рекомендации относительно ограничения влияния духовенства, распространения идей Просвещения и расширения социальной мобильности стояли в повестке властей еще долго (Ninković 2024).

Помимо прочего, Бартенштайн был учителем эрцгерцога Иосифа, будущего императора Иосифа II (1765/1780–1790). Судя по инструкции, данной окружным комиссарам в 1785 г., государь, и без того не понаслышке знако-

мый со своими владениями (в бытность наследником и соправителем он много путешествовал), воспринял идеи наставника о православных подданных, находящихся в плену суеверий, которые им внушает их духовенство, и испытывал симпатию к русинам, валахам и сербам. В частности, император писал: «Райцы — ловкие, но склонные к обману; попав в солдаты, они служат с честью, но в последнее время всё больше интересуются торговлей. Было бы желательно увеличить их численность, и я думаю, что, если предложить им достойные условия, многие из них с готовностью переберутся сюда из турецких владений (Verbesserungsanstalten 1785: 14). Ученик Бартенштайна, император Иосиф понимал как преимущества, так и опасности этноконфессионального разнообразия и ставил целью не стереть различия, но использовать их в выгодном для «общего блага» ключе. Однако время всерьез озаботиться межнациональными отношениями еще не пришло. Судя по единой схеме составления отчета о положении дел в округах, венский двор интересовало всё — прирост населения, состояние дорог, промышленности, торговли, уровень налоговых поступлений, народное просвещение, внедрение в деловую и повседневную жизнь немецкого языка — кроме (пока!) этноконфессиональной ситуации (Хаванова 2018: 319).

ЛИТЕРАТУРА

- Хаванова Ольга. «Йозеф Зонненфельс и “генеалогия” его студентов: к вопросу о формировании бюрократии в монархии Габсбургов XVIII века». Никифоров Константин (ред.). *Славянство, растворенное в крови... В честь 80-летия со дня рождения Владимира Константиновича Волкова (1930–2005)*. Москва: Институт славяноведения РАН, 2010: 79–98.
- Хаванова Ольга. *Усердие, честолюбие и карьера. Чиновничество в монархии Габсбургов в эпоху просвещенного абсолютизма*. Москва: Индрик, 2018.
- Arneth Alfred, v. *Johann Christoph Bartenstein und seine Zeit*. Wien: Karl Gerold's Sohn, 1871.
- Bartenstein Johann Christoph, Freiherr von. *Kurzer Bericht von der Beschaffenheit der zerstreuten zahlreichen Illyrischen Nation im kaiserl. königl. Erblanden*. Frankfurt/Leipzig: s. n., 1802.
- Braubach Max. «Bartenstein, Johann Christoph Freiherr von». *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 1. s. l.: s. n., 1953: 599–600.
- Bronza Boro. «Austrian Measures for Prevention and Control of the Plague Epidemic Along the Border With the Ottoman Empire During the 18th Century». *Scripta Medica* 4/50 (2019): 177–184.
- Hrazky Josef. «Johann Christoph Bartenstein, der Staatsmann und Erzieher». *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 11 (1958): 221–251.
- Илиć Mandić Jelena. «The Military Frontier and Emigration Challenges in the 18th Century». Brzozowska Zofia, Krężel Piotr, Lis-Wielgosz Izabela (red.). *Migrations in the Slavic Cultural Space. From the Middle Ages to the Present Day*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022, 45–62.
- Knop Hendrik. *Freiherr Johann Christoph von Bartenstein und die Pragmatische Sanktion*. 2017 <https://www.researchgate.net/profile/Hendrik-Knop/publication/319112461_Freiherr_Johann_Christoph_von_Bartenstein_und_die_Pragmatische_Sanktion/links/599209a3a6fdcc53b79b61b9/Freiherr-Johann-Christoph-von-Bartenstein-und-die-Pragmatische-Sanktion.pdf>. 26.07.2025.
- Melton James Van Horn. *Origins of Compulsory Schooling in Prussia and Austria*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

- Ninković Nenad. «The Karlovci Archbishopric and the Legacy of Antiquity in 18th Century». Grbić Dragana, Miron Greta Monica (red.). *Antiquity in Southeastern Europe during the long Eighteenth Century, Yearbook of the Society for 18th Century Studies on South Eastern Europe* 7 (2024): 136–150.
- Parvev Ivan. *Habsburgs and Ottomans Between Vienna and Belgrade*. New York: dist. by Columbia University Press, 1995.
- Peper Ines. *Konversionen im Umkreis des Wiener Hofes um 1700*. München; Wien: Oldenbourg; Böhlau, 2010.
- Peper Ines, Wallnig Thomas. «Ex nihilo nihil fit. Johann Benedikt Gentilotti und Johann Christoph Bartenstein am Beginn ihrer Karrieren». Haug-Moritz Gabriele, Hans Peter Hye, Raffler Marlies (red.). *Adel im “langen” 18. Jahrhundert*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2009: 167–185.
- Turczynski Emmanuel. *Konfession und Nation: zur Frühgeschichte der serbischen u. rumänischen Nationsbildung*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1976.
- Verbesserungsanstalten für das Königreich Ungarn, welche S. Kais. Königl. Majestät in einem an die X. königliche Ungarische Kommissäre eigenhändig erlassenen Befehlsschreiben den 30. März 1785*. In Deutschland, 1785.

REFERENCES

- Arneth Alfred, v. *Johann Christoph Bartenstein und seine Zeit*. Wien: Karl Gerold's Sohn, 1871.
- Bartenstein Johann Christoph, Freiherr von. *Kurzer Bericht von der Beschaffenheit der zerstreuten zahlreichen Illyrischen Nation im kaiserl. königl. Erblanden*, Frankfurt/Leipzig: s. n., 1802.
- Braubach Max. «Bartenstein, Johann Christoph Freiherr von». *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 1. s. l.: s. n., 1953: 599–600.
- Bronza Boro. «Austrian Measures for Prevention and Control of the Plague Epidemic Along the Border With the Ottoman Empire During the 18th Century». *Scripta Medica* 4/50 (2019): 177–184.
- Hrazky Josef. «Johann Christoph Bartenstein, der Staatsmann und Erzieher». *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 11 (1958): 221–251.
- Ilić Mandić Jelena. «The Military Frontier and Emigration Challenges in the 18th Century». Brzowska Zofia, Krężel Piotr, Lis-Wielgosz Izabela (red.). *Migrations in the Slavic Cultural Space. From the Middle Ages to the Present Day*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022, 45–62.
- Khavanova Ol'ga. «Iozef Zonnenfel's i “genealogiia” ego studentov: k voprosu o formirovanii biurokratii v monarkhii Gabsburgov XVIII veka». Nikiforov Konstantin (red.). *Slavianstvo, rastvorennoe v krovi... V chest' 80-letii so dnia rozhdeniia Vladimira Konstantinovicha Volkova (1930–2005)*. Moskva: Institut slavianovedeniia RAN, 2010: 79–98.
- Khavanova Ol'ga. *Userdie, chestoliubie i kar'era. Chinovnichestvo v monarkhii Gabsburgov v epokhu prosveshchennogo absoliutizma*. Moskva: Indrik, 2018.
- Knop Hendrik. *Freiherr Johann Christoph von Bartenstein und die Pragmatische Sanktion*. 2017 <https://www.researchgate.net/profile/Hendrik-Knop/publication/319112461_Freiherr_Johann_Christoph_von_Bartenstein_und_die_Pragmatische_Sanktion/links/599209a3a6fdcc53b79b61b9/Freiherr-Johann-Christoph-von-Bartenstein-und-die-Pragmatische-Sanktion.pdf>. 26.07.2025.
- Melton James Van Horn. *Origins of Compulsory Schooling in Prussia and Austria*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Ninković Nenad. «The Karlovci Archbishopric and the Legacy of Antiquity in 18th Century». Grbić Dragana, Miron Greta Monica (red.). *Antiquity in Southeastern Europe during the long Eighteenth Century, Yearbook of the Society for 18th Century Studies on South Eastern Europe* 7 (2024): 136–150.
- Parvev Ivan. *Habsburgs and Ottomans Between Vienna and Belgrade*. New York: dist. by Columbia University Press, 1995.

- Peper Ines. *Konversionen im Umkreis des Wiener Hofes um 1700*. München; Wien: Oldenbourg; Böhlau, 2010.
- Peper Ines, Wallnig Thomas. «Ex nihilo nihil fit. Johann Benedikt Gentilotti und Johann Christoph Bar tenstein am Beginn ihrer Karrieren». Haug-Moritz Gabriele, Hans Peter Hye, Raffler Marlies (red.). *Adel im "langen" 18. Jahrhundert*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2009: 167–185.
- Turczynski Emmanuel. *Konfession und Nation: zur Frühgeschichte der serbischen u. rumänischen Nationsbildung*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1976.
- Verbesserungsanstalten für das Königreich Hungarn, welche S. Kais. Königl. Majestät in einem an die X. königliche Hungarische Kommissäre eigenhändig erlassenen Befehlsschreiben den 30. März 1785*.

Олга Хаванова

ЈОХАН КРИСТОФ БАРТЕНШТАЈН О СРПСКОМ ПИТАЊУ
У ХАБЗБУРШКОЈ МОНАРХИЈИ У XVIII В.:
АКУЛТУРАЦИЈА ЕТНОСА ДРУГЕ КОНФЕСИЈЕ

Резиме

Чланак проучава погледе аустријског државника Јохана Христофа Бартенштајна на политичка начела којима би владари требало да се руководе према православним поданицима (пре свега према Србима) а у контексту његових биографских података и каријерних периода.

Закључује се да је Бартенштајново лично искуство прелазка у католичанство утицало на његов однос према етносима другачијих хришћанских вероисповести. Оцењује се колико су са тачке гледишта етничке и верске политике аустријског двора XVIII века његови предлози били сврсисходни и далековиди.

Кључне речи: каријера, етничка и верска политика, православни Срби у Аустријској монархији.

Дмитрий Полонский

Институт славяноведения Российской Академии наук
dpolon@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1267-1368>

Dmitri Polonski

Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences
dpolon@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1267-1368>

ПРАЖСКИЕ СЛЕДЫ «СЕРБСКОЙ» БИБЛИОТЕКИ МАКСИМА И ПЕТРА СУВОРОВЫХ (1725 г.)*

PRAGUE TRACES OF THE “SERBIAN” LIBRARY OF MAXIM AND PETER SUVOROV (1725)

Статья посвящена исследованию состава и особенностям формирования личной библиотеки, которой обладали прибывшие в сербские земли во второй половине 1720-х — начале 1730-х гг. русские учителя, братья Максим и Петр Суворовы. Это небольшое, но весьма ценное книжное собрание, привезенное в Сербию старшим из братьев Максимом, было 14 октября 1731 г. передано младшим братом Петром в Карловацкую митрополию. Некоторые из книг были изданы в Праге в 1725 г. и затем там же приобретены Максимом в том же году. В статье приведены сведения о выявленных и идентифицированных рукописных и печатных книгах из личной библиотеки Суворовых, обнаруженных в Библиотеке Сербской патриархии в Белграде. Настоящее исследование также объясняет мотивы и нереализованные планы русского учителя, приобретавшего латинские и немецкие издания в Праге перед своей миссией в сербские земли. Кроме того, уточнены некоторые факты биографии отца братьев Суворовых Терентия и его младшего сына Петра, оставившего заметный след в русской поэзии первой половины XVIII века.

* Настоящая статья содержит уточненное и дополненное изложение доклада «Загадки “сербской” библиотеки братьев Максима и Петра Суворовых» («Мистерије „српске“ библиотеке браће Максима и Петра Суворова»), который был прочитан автором на Международной научной конференции «Взаимосвязи русской и сербской культур в зеркале истории образования XVIII — начала XX вв.: люди, идеи, практики, институты» («Узајамне везе руске и српске културе у огледалу историје школства XVIII и почетка XX века: личности, идеје, пракса, институције»), приуроченной к 300-летию просветительской миссии Максима Суворова в сербских землях и организованной Институтом славяноведения РАН и Матицей Сербской (Москва, 22–23 апреля 2025 г.).

Ключевые слова: Максим Суворов, Петр Суворов, Карловацкая митрополия, сербские школы, иезуиты, Пражский университет, Библиотека Сербской патриархии.

This article aims to research the composition and peculiarities owned by Russian teachers Maxim and Peter Suvorov in Serbia in the second half of the 1720s and early 1730s. This small but very valuable collection of books, brought to Serbia by the elder brother Maxim, was transferred by his younger brother Peter to the Karlovac Metropolitanate on 14 October 1731. Some of the books were published in Prague in 1725 and then purchased there by Maxim in the same year. The article provides information about handwritten and printed books from the Suvorovs' personal library, discovered and identified in the Library of the Serbian Patriarchate in Belgrade. This study also explains the motives and unrealised plans of the Russian teacher who purchased Latin and German editions in Prague before his mission to Serbia. In addition, some facts about the biography of the Suvorov brothers' father, Terenty, and his younger son, Peter, who left a significant mark on Russian poetry in the first half of the 18th century, are clarified.

Keywords: Maxim Suvorov, Peter Suvorov, The Metropolitanate of Karlovci, Serbian schools, Jesuits, University of Prague (Charles University), Library of the Serbian Patriarchate.

Исследование, которому посвящена настоящая статья, связано с событием, произошедшим в начале 1730-х годов в Сербии, находившейся тогда под властью монархии Габсбургов. На первый взгляд событие может показаться не заслуживающим пристального внимания историка: Петр Суворов, младший брат первого русского учителя в сербских землях Максима Суворова, продал их общую семейную библиотеку Карловацкой митрополии. Однако за этим малозначительным, казалось бы, историческим фактом можно лучше увидеть черты интеллектуальной биографии братьев Суворовых, проясняющие их облик как новаторов в деле русско-сербских культурных связей. Кроме того, новые находки и выявление некоторых экземпляров рукописных и печатных книг из библиотеки Суворовых в соотнесении с эпистолярием Максима позволяют установить подробности готовившейся им миссии к сербским православным единоверцам, в которой, как оказывается, определенную роль сыграли контакты старшего Суворова с пражскими иезуитами.

Основные вехи и перипетии неординарной для русского переводчика и педагога первой половины XVIII века биографии Максима Суворова хорошо известны в российской и сербской историографии благодаря обобщающим трудам Платона Андреевича Кулаковского (1903), который основывался главным образом на опубликованных материалах архива российского Синода (ОДДС 1879; ныне большая часть этих документов хранится в РГИА. Ф. 796 Оп. 2. Д. 526) и Радослава Груича, который в своей основательной монографии, впервые вышедшей в 1908 г., опирался не только на труд Кулаковского и публикации документов Синода, но также использовал неопубликованные (и, к сожалению, оставшиеся нам недоступными) документы митрополичьего архива в Сремских Карловцах (переиздание: Груич 2013). Значимый период биографии Максима Суворова, предшество-

вавший его направлению российскими духовными властями к сербским единоверцам в 1725 г., и связанный с его переводческой деятельностью и учебой в Пражском университете в 1716–1720 гг. у местных иезуитов, рассмотрен в работе Александра Сергеевича Мыльникова (1974). Определенный итог изучения жизненного пути Максима Суворова подведен в справочной статье, написанной Сергеем Ивановичем Николаевым (2010); им же намечены пути изучения гораздо менее ясной биографии младшего брата Петра (Николаев 2013), на которой мы подробнее остановимся ниже. Вместе с тем в настоящей статье для нас нет необходимости специально описывать разного рода трудности, с которыми столкнулся Максим Суворов в своей учительской деятельности в сербских школах, как и нет нужды останавливаться на сложных взаимоотношениях Суворова с митрополитами Моисеем Петровичем и Викентием Йовановичем, поскольку все эти вопросы обстоятельно проанализированы в вышеуказанных книгах Кулаковского и Груича.

Пока отметим лишь даты, ключевые для нашей темы. По направлению российского Синода Максим Суворов вместе с семьей (происходившей из Чехии женой Анной, малолетней дочерью Еленой и младшим братом Петром) отбыл для преподавания в сербских школах из Санкт-Петербурга в конце 1725 г. через Вену, откуда писал в российский Синод 14 мая 1726 г. (ОДДС 1879: 336)¹, ср. (Кулаковский 1903: 213–214). Согласно Р. Груичу и С. И. Николаеву, семья Суворовых прибыла в Сремские Карловицы тогда же в мае (Груић 2013: 56; Николаев 2010: 180), однако наиболее ранние письма Максима из Карловиц митрополиту Моисею Петровичу и в Синод датируются июлем и сентябрем 1726 г. соответственно (Руварац 1910: 77; ОДДС 1879: 337). Основное время преподавания Суворова в школах Сремских Карловиц и Белграда пришлось на вторую половину 1726–1730 гг. (с перерывами). К середине сентября 1731 г. после переговоров с преемником владыки Моисея митрополитом Викентием Йовановичем Максиму Суворову стало ясно, что его деятельность в качестве учителя сербских школ не получит продолжения, из-за чего, как свидетельствуют доношения Суворова в Синод, он стал просить отзыва в Россию (ОДДС 1879: 374), ср. (Кулаковский 1903: 213–214). После этого Максим на пять лет осел в Вене, не имея средств для возвращения в Россию и ожидая, пока российские власти определятся с выделением денег для этого путешествия. Глава российской дипломатической миссии в Вене Людвик Казимир Ланчинский (см. подробную характеристику его деятельности и воззрений: Костяшов 2002) неоднократно сообщал в Санкт-Петербург о нуждах Суворова, что тот «пребывает втуне с женою и братом, алчно ожидая Вашего Император-

¹ Здесь и далее при ссылках на это издание, где пагинация в приложениях к основному тексту дана римскими цифрами, мы для сокращения приводим пагинацию арабскими цифрами. При этом, так как все последующие ссылки даются на Приложение XLIV к изданию ОДДС, указание номера приложения мы опускаем.

ского Величества указа из Святейшего Синода о повороте своем в Россию» (ОДДС 1879: 453; 29 марта 1732 г.), и «здесь в бедности и праздном ожидании время его проходит» (ОДДС 1879: 462; 2 февраля 1734 г.). Однако вернуться в Санкт-Петербург Максим Суворов смог только в 1737 г. Дата возвращения может быть уточнена: как указано в работе С. И. Николаева (2010: 180), это произошло в марте, однако 6 числом этого месяца датируется паспорт, выданный Суворову в Вене посланником Ланчинским; сам же Суворов обратился в Синод после прибытия в Санкт-Петербург только 2 сентября 1737 г. (ОДДС 1879: 418).

Событие, ставшее отправной точкой для нашего исследования, случилось 14 октября 1731 г., то есть уже после того, как Максим Суворов, как и его младший брат Петр, прекратил преподавание в сербских школах и вследствие переговоров с митрополитом Викентием Йовановичем утратил надежды на возобновление педагогической деятельности, но перед тем, как Максим на пять лет поселился в Вене. В этот день Петр Суворов, как свидетельствует документ, опубликованный Р. Груичем, продал семейную библиотеку (Грујић 1910: 130–131). Этот документ представляет собой опись (в заголовке обозначено: «реестр») принадлежавших братьям Суворовым книг. Точнее, употребленные в документе формулы позволяют говорить не о продаже, а о передаче, так как перечень книг завершают следующие слова: «Сїя вещи предахъ г(осподину) протосвггелу и еѣзарху Петру въ Карловець/Октоврїа 14-го дне 1731-го года/Въ Петроварадинѣ./Петръ Суворовъ». Лицо, выступившее контрагентом в сделке с Петром Суворовым, легко идентифицируется: это Петр Ненадович, состоявший митрополичьим экзархом еще с конца 1728 г., а впоследствии сделавший выдающуюся церковную карьеру и в 1749 г. избранный митрополитом Карловацким под именем Павла (Нинковић 2017: 28, 69–71).

Итак, личная библиотека братьев Суворовых была приобретена в Петроварадине высоким и полномочным должностным лицом Карловацкой митрополии. При этом документ не содержит сведений о какой-либо оплате за перечисленные в реестре книги. В связи с этим обратим внимание на сообщение Людвика Ланчинского Синоду от 15 сентября 1733 г. В нем посланник в очередной раз напоминал российскому духовному ведомству о бедственном и безденежном состоянии Максима Суворова, а также информировал Синод, что епископ Бачский Виссарион Павлович (Ланчинский называл его епископом Петроварадинским), предлагал, чтобы Суворов-старший прибыл в Буду к 15 июля 1733 г., «для рощету за книги, которыя митрополит [*Викентий Йованович — авт.*] взял и заплатитъ обещал, и экзарх его [*Петр Ненадович — авт.*] распискою принял, но потом резолюцию переменял и не заплатил» (ОДДС 1879: 458). Не приходится сомневаться, что под «распиской» подразумевался именно цитированный выше документ от 14 октября 1731 г. Сведения Ланчинского позволяют заключить, что экзарх Петр Ненадович действовал не по собственной инициативе, а вследствие прямого поручения митрополита Викентия Йовановича, причем опла-

ту за переданные книги ни старший, ни младший братья не смогли получить на протяжении почти двух лет.

Что касается второго непосредственного участника «книжной» сделки с Карловацкой митрополией, младшего брата Максима — Петра Суворова, то можно объяснить, почему именно Петр, а не его старший брат уступил митрополии семейную библиотеку. По состоянию на 14 октября 1731 г. Максим Суворов, по-видимому, находился в Вене, куда он был вынужден регулярно приезжать, чтобы отправить очередное доношение в Синод через посланника Ланчинского и узнать о поступлении известий из России. После прекращения преподавания Максимом Суворовым, когда к марту 1731 г. латинская школа в Карловицах, по его выражению, «в первонебытие пришла» (ОДДС 1879: 366), учительские обязанности его там уже не удерживали, и он подолгу оставался в австрийской столице. Доношения Максима Суворова в Синод датируются 15 сентября и 24 ноября 1731 г., и они были написаны именно в Вене (ОДДС 1879: 375), поэтому можно думать, что и в промежутке между этими датами 14 октября того же года личную библиотеку Суворовых в Петроварадине мог передать только младший из братьев.

Биография Петра Суворова, до сих пор во многом не проясненная, нуждается в особом комментарии и уточнениях, тем более что она имеет некоторое отношение к литературному движению в России первой половины XVIII века. Еще 2 февраля 1725 г. перед отъездом в Сербию Максим сообщал в Синод: «имею я брата меньшаго Петра Суворова, который учится в славенолатинских школах с кормовым Его Императорского Величества жалованием. Его же воспитание после смерти отца нашего по старшей должности осталось на мне, а по отъезде моем воспитывать его и снабждать некому, и для того намерен я его взять с собою в Сербию» (ОДДС 1879: 332). В паспорте, выданном перед отъездом из России Максиму Суворову вместе с его спутниками (женой Анной Георгиевой, малолетней дочерью Еленой и братом Петром) 29 июля 1725 г. за подписью канцлера графа Гавриила Ивановича Головкина, младший брат фигурирует не в качестве родственника, а значится по отчеству отца как «служитель Петр Терентьев» (ОДДС 1879: 422). На основании донесений Максима из Сербии в Синод П. А. Кулаковский отмечал, что «впоследствии Петр Суворов помогал брату в преподавании в Карловицах, учил в 1728 г. «десятословщиков и азбучников в особливой храмине и даже некоторое время был учителем школы в Араде» (Кулаковский 1903: 209). Р. Груичем, более подробно изучившем деятельность Петра Суворова в качестве помощника его старшего брата (Груйић 2013: 187; по указателю), была опубликована расписка Петра, подписанная им в Сремских Карловицах в марте 1729 г., свидетельствующая о том, что по договору с митрополитом Моисеем Петровичем младший Суворов обязывался учить сербских детей чтению и письму в начальной («малой») школе в Сремских Карловицах с 1 октября 1728 по 1 июля 1729 г., за что получил от митрополита 70 флоринов (Груйић 1910: 114). Во второй поло-

вине 1729 г. Петр Суворов заключил новый договор с тогдашним епископом Арадским (впоследствии митрополитом Белградско-Карловацким) Викентием Йовановичем на преподавание в подведомственной ему епархии, и некоторое время учительствовал в Араде. Однако 8 августа 1731 г. Максим Суворов сообщал в Синод, что в дальнейшем преподавании его брату Петру сербскими духовными властями «отказано» (ОДДС 1879: 373). После этого оба брата надолго остались без средств к существованию: российское духовное ведомство не присылало денег Максиму, сербские иерархи тоже не платили, и Суворов-старший был вынужден просить деньги у резидента Ланчинского и жить с семьей в долг. В доношении Ланчинского на имя императрицы Анны Иоанновны, написанном 29 марта 1732 г. из Вены, о Петре Суворове сказано как о выехавшем из России со старшим братом в «малолетствии», но теперь «уже пришедшем в возраст», и находящемся при Максиме, который вынужден «по возможности снабждать» Петра, не имеющего жалованья (ОДДС 1879: 391). Почти год спустя, 1 июля 1732 г., в другом доношении Максим писал: «я ради необходимой моей нужды не могучи более содержать безжалованного моего брата, приусугубленным долгом отправил его в Россию» (ОДДС 1879: 390). Из соотнесения дат этих доношений Людвига Ланчинского и Максима Суворова можно заключить, что Петр Суворов, в отличие от Максима, надолго задержавшегося в Вене, уехал в Россию между апрелем и июлем 1732 г. Наконец, еще пять лет спустя в доношении Максима Суворову от 10 октября 1737 г. говорилось: «брат мой возвратяся в Россию вос[п]рият военную службу, и ныне обретается в ней, лейб-гвардии в Измайловском полку капралом» (ОДДС 1879: 424).

Эти существенные подробности позволяют дополнить факты, приведенные в статье С. И. Николаева, так как исследователь указывал, что сведения «о жизни Петра Суворова после 1730 г.» не выяснены (Николаев 2013: 484). Мы не знаем точной даты поступления Петра Суворова на военную службу в Измайловский полк, но ясно, что тогда это было новое военное формирование, так как *de facto* полк был создан в 1731 г. Можно полагать, что Петр в числе гвардейцев поначалу находился в Санкт-Петербурге, где они были расквартированы, а затем, возможно, участвовал в событиях русско-турецкой войны 1735–1739 гг., в том числе в первой военной кампании, где был задействован Измайловский полк — завоевании Очакова (Зноско-Боровский 1882: 8, 14).

Не приходится сомневаться, что именно Петра Терентьевича Суворова следует отождествлять с автором оды под названием «Песнь торжественная о состоявшейся оружия тишине с кратким изъяснением Хотинской баталии...», изданной в Санкт-Петербурге в 1740 г. в Типографии Академии наук (Сводный каталог 1966: 179–180; № 6931). Ода была написана, как предполагается, осенью 1739 г. в связи с победой русской армии над турецкой в сражении под Ставучанами, что определило окончание четырехлетней войны. В это время Петр Суворов, согласно сведениям на титульном листе издания, уже находился в звании полкового каптенармуса. Исторический

и литературный контекст создания оды, как и особенности испытанных ее автором художественных влияний охарактеризованы в монографии Н. Ю. Алексеевой, отметившей, в частности, что «оду Суворову отличает богатая литературная ассоциативность, выражающаяся в постоянном сопоставлении древней (кагорт Александра Македонского) и современной войны, Омира и Вергилия (в другом месте Вергилия и Горация) с возможностями самого поэта» (Алексеева 2005: 155–157). Таким образом, Петр Суворов, не завершивший, как мы видели выше, курса в «славенолатинских школах» в России, уже в зрелом возрасте проявил в своем литературном творчестве определенную эрудицию, которую он, по-видимому, развивал благодаря самообразованию. Понятно, что для этого был необходим опыт чтения латинских, и, возможно греческих книг, а также осмысления сочинений по античной истории и литературе, который Петр вряд ли мог приобрести в военных походах. Это заставляет обратиться к вопросу о том, что представляла собой личная библиотека братьев Суворовых, которую Петр, еще находясь в Сербии, уступил Карловацкой митрополии 14 октября 1731 г. Очевидно, это было сделано с согласия старшего брата Максима, если не по прямому его указанию, поскольку Суворовы в то время находились в весьма стесненном материальном положении, близком к бедственному.

Документ, опубликованный Р. Груичем, дает основания думать, что Петр Суворов передал Карловацкой митрополии по описи (реестру) менее ста рукописных и печатных книг, имевших 74 наименования (Грујић 1910: 130–131). В описи книги расположены по формату: сначала указаны издания in folio, потом в четвертую, восьмую и 12-ю долю листа соответственно. Лишь две книги особо отмечены в реестре как рукописные, поэтому можно было бы счесть, что печатные книги составляли 72 наименования. Как увидим ниже, такое априорное заключение было бы неточным. Две рукописные книги (обе листового формата) обозначены в документе соответственно как *Исторія Скви́йская* и *Временникъ рускій*, далее следуют *Аріѳметика*, *псалтирь на виршахъ* (все листового формата), затем некая *Книга на нотахъ* (в четвертую долю листа), и далее уже в середине описи фигурирует *Букварь Львовскій*. Этими шестью наименованиями исчерпываются перечисленные в описи книги на русском и церковнославянском языках. Заметим, что лаконичные наименования в описи некоторых из этих книг позволяют их идентифицировать, несмотря на то, что экземпляры, принадлежавшие братьям Суворовым, остаются невыявленными. Идентификация оказывается возможной, поскольку по названиям книг определяются единственные в своем роде издания. Так, фигурирующая в описи книга под названием *Аріѳметика* — несомненно, знаменитая *Арифметика, сиречь наука числительная*, составленная Леонтием Магницким и изданная в Москве на Печатном дворе в 1703 г. (Гусева 2010: 157–162; № 535). Книга, обозначенная как *псалтирь на виршахъ*, по-видимому, представляла собой *Псалтирь рифмотворную* Симеона Полоцкого, напечатанную в Москве

в Верхней Типографии в 1680 г.; в библиографическом описании она значится как *Псалтирь в стихах* (Зернова 1958: 106; № 359). Ясно, что эти книги были привезены Максимом Суворовым еще из России. Что касается трудно идентифицируемого издания *Букваря Львовского*, то, как можно полагать, эта книга попала в руки к братьям Суворовым уже в Сремских Карловицах или Белграде. Аналогичные пособия для начального обучения, выпущенные типографией Ставропигийского братства во Львове, имели хождение среди сербов: например, Гавриил Стефанович Венцлович, живший в Сентендре, в 1717 г. использовал издание львовского букваря (вероятнее всего, 1710 г.) для составления собственного рукописного учебника (Полонский, Рамазанова 2021).

Прочие печатные издания, означенные в описи (реестре), в подавляющем большинстве представляли собой книги на немецком и латинском языках: приведены 11 наименований на немецком языке и 57 на латинском. Нередко в описи даны только краткие названия книг, без указания мест изданий и дат публикации (например, *Genealogia*, *Grundsätze*, *Religion*, *Dictionariolum*), что существенно затрудняет идентификацию изданий. Имена авторов или составителей указаны лишь в некоторых случаях: например, *Homeri Odyssea* — очевидно, *Одиссея* Гомера; *Canisij Catechismus* (наименование в описи указано трижды) — катехетические пособия, содержащие изложение основных понятий христианского вероисповедания, составленные реформатором католического богословского образования, иезуитом Петром Канизием (1521–1597); *Soarij Rhetorica* — учебник риторики испанского иезуита Киприана Соареса (1524–1593). Пособия Канизия и Соареса неоднократно переиздавались, так как они использовались для преподавания соответствующих дисциплин в католических учебных заведениях Общества Иисуса.

В отдельных случаях фигурирующие в описи наименования книг, не содержащие имен авторов, позволяют определить произведение, но не само издание: например, под названием *Janua Linguarum* должно было подразумеваться ни что иное, как *Janua Linguarum Reserata* (*Открытая дверь к языкам*) — знаменитый учебник латинского языка, написанный выдающимся чешским педагогом и просветителем Яном Амосом Коменским (1592–1670) на основании оригинальной методики. Пособие впервые было издано в марте 1631 г., вскоре переведено на большинство европейских и многие восточные языки; в течение XVII — начала XVIII в. оно выдержало множество переизданий. С другой стороны, в некоторых случаях лаконичных сведений описи, передающих наименования сочинений двумя-тремя словами, все же оказывается достаточно для идентификации конкретных изданий. Так, например, в описи фигурирует название *Staat von Russland*, под которым опознаётся книга *Der jetzige Staat von Rußland, oder Moscau unter jetziger czarischen Majestät...*, представляющая собой вышедший в Лейпциге в 1717 г. немецкий перевод мемуаров английского моряка и инженера-гидротехника Джона Перри (John Perry; 1670–1732). Оригинал

сочинения капитана Перри, описавшего увиденное в России при царе Петре I, был издан под названием *The State of Russia, Under the Present Czar...* в Лондоне в 1716 г. Подробнее о Перри и его деятельности см. (Клейтман 2023).

В целом же, хотя лаконичность приведенной в описи информации не позволяет в полной мере идентифицировать все издания и детально охарактеризовать личную библиотеку братьев Суворовых, переданную Карловацкой митрополией, сведения реестра дают возможность составить относительно ясное представление об этом книжном собрании. Не вдаваясь в подробное перечисление, приведем количественные данные, отражающие наши выводы о распределении наименований книг по дисциплинам (в порядке убывания числовых показателей): лингвистика (грамматики разных европейских языков, словари и т. д.) — 17; богословие (догматика, полемика и т. д.) — 15; исторические сочинения — 9; философия и политика — 9; математика и астрономия — 9; медицина — 2; книги о мифологии (фольклористика) — 2; художественная литература — 2; мемуары — 2; риторика — 1; география — 1; богослужебная литература — 1. К прочим не идентифицированным нами книгам относятся 9 наименований.

Несмотря на лауну в наших представлениях о личной библиотеке Суворовых, ясно, что реестр может послужить ценным источником для выявления книг из этого небольшого, но со вкусом и знанием дела подобранного частного собрания. Резонно было полагать, что какие-то из экземпляров книг, принадлежавших братьям Суворовым, обнаружатся в Белграде в Библиотеке Сербской патриархии (далее БСП), где ныне сосредоточена значительная часть книжного собрания Карловацкой митрополии. Как показали наши разыскания, такое предположение действительно справедливо. К настоящему времени нам удалось выявить в БСП 12 книг, прежде находившихся у Суворовых. Три из них являются рукописными, девять — печатными изданиями². Прежде всего обратимся к выявленным рукописям в том порядке, как они представлены в описи.

В современном собрании БСП хранится кодекс под шифром Рс 118, фигурирующий в инвентарном описании под названием *Историја Скитије* (Инвентар 2012: 41). В этом описании рукопись отнесена к «русской редакции»; однако ошибочно датирована 1687 г. и обозначена как перевод сочинения Андрея Лызлова с польского. Обращение к рукописи показало, что она содержит полную редакцию *Скифской истории* — знаменитого исторического произведения, написанного стольником Андреем Ивановичем Лызловым (ок. 1655 — до 1697 г.). Для составления сочинения Лызлов привлёк ряд русских летописей и хронографов, *Степенную книгу*; *Синойсис*, атрибутируемый авторству Иннокентия Гизеля (Киев, 1674), а также поль-

² Сердечно благодарю за неоценимую помощь в моих разысканиях руководителя Библиотеки Сербской патриархии Зорана Недельковича и коллегу Елену Славкович (Цветкович).

ские исторические сочинения (Хронику Мацея Стрыйковского, *Двор цесаря турецкого* Симона Старовольского и другие), которые он переводил самостоятельно (Лызлов 1990: 391–394, 447). *Скифская история* представляет собой первый в русской историографии опыт монографического произведения об истории вооруженной борьбы русского и других восточнославянских народов против турецких и татарских войск. Турок и татар Лызлов считал потомками древних скифов, что обусловило название книги. Работа над *Скифской историей* велась Лызловым с 1682 г. (с перерывом на участие автора в Крымских походах 1687–1688 гг.) и была завершена к 1692 г. Подробнее о Лызлове и его труде см. (Богданов, Гладкий 1993); дополнительная библиография исследований: (Буланин 2004: 743–744).

Рукопись Рс 118 содержит полный список *Скифской истории* А. И. Лызлова, в том числе приложение «Двор турецкий свидетельство». Это соответствует отличительным признакам полноты списков, указанным в работе Елены Викторовны Чистяковой (1963: 351): в данной рукописи присутствует пространный заголовок с указанием о разделении *Скифской истории* на четыре части и наличии переведенного Лызловым приложения («повести») «о поведении и жительстве в Константинополе султанов турецких» (Рс 118: л. 1), а также точной даты перевода в конце рукописи («Преложено от славенополского языка в славенороссийский язык А. Л. лета мироздания 7195 месяца ноемвриа в день» (Рс 118: л. 309). Судя по почерку и филиграммам бумаги (герб города Амстердама двух видов и некоторые другие), кодекс был создан около 1711–1719 гг. На обороте нижней крышки переплета (Рс 118: л. 358) имеется владельческая запись «Терентья Суворова / Записанъ», из чего следует, что рукопись принадлежала отцу Максима и Петра. Настоящая рукопись — единственный известный список *Скифской истории*, находящийся в собраниях Сербии. Таким образом, кодекс Рс 118 можно уверенно отождествить с рукописной книгой под названием *Istorija Skvфійская*, фигурирующей в сдаточной описи за подписью Петра Суворова. Именно с этого названия, хотя и в иной орфографии («*Istorija Skvөйй-скаа*»), начинается рукопись (Рс 118: л. 1). Отметим, что, судя по другой записи в кодексе (Рс 118: л. I), после 14 октября 1731 г. рукопись находилась в пользовании епископа Славонского (Пакрачского) Никифора Стефановича, руководившего епархией в 1721–1743 гг., а также известного в качестве ктитора монастыря Хопово. В 1743 г. епископ Никифор оставил управление епархией, в 1750 г. скончался в Пакраце (Вукович 1996: 361–362). После его кончины рукопись, по-видимому, была возвращена в Библиотеку Карловацкой митрополии.

Вторая рукописная книга, указанная в опубликованной Р. Гручием описи от 14 октября 1731 г. под названием *Временникъ рускій*, по нашему мнению, однозначно соотносится с рукописью БСП, Рс 65, которая в печатном описании фигурирует как *Русская летопись*, состоящая из двух частей: первая датирована временем около 1690 г., вторая — приблизительно 1720–1730 гг. (Инвентар 2012: 17). Кодекс открывается оглавлением, где первая

часть в соответствии с указанием в описи названа *Временникъ русской отъ великого Рюрика по степенемъ*. Однако фактически в рукописи этот *Временник* предваряет «Сказание откуду зачасъ руское ї польское г(о)с(у)д(а)рьство ї о зачатїи града Словена, иже н(ы)нѣ Великии Новѣ Град» (Рс 65: л. 7–13), и только потом следует текст под названием *Временникъ русский отъ великого кн(я)зя Рюрика варяжского по степенямъ* (Рс 65: л. 13–109). Затем в кодексе несколько листов оставлены чистыми (л. 110–112), после чего помещен текст под заголовком «Лѣтописецъ выписанъ выборомъ їз(ъ) старыхъ лѣтописцовъ» (л. 113–117), и, наконец, завершает рукопись историческое сочинение под названием «Како раздѣлися руская земля с литовскою землею...» (л. 118–128). Можно утверждать, что кодекс содержит неизвестные ранее списки русских летописных памятников, включая легендарную повесть о происхождении славян и начале Русского государства, а также *Временник русский*. Первое из этих сочинений, созданное не позже 1650 г., начинается рассказом о разделении Вселенной между потомками Ноя, и заканчивается призывом на престол Великого Новгорода князя Рюрика с братьями Трувором и Синеусом. На основании классификации Александра Львовича Гольдберга, изучившего более 100 списков этого исторического сочинения, хранящихся в Москве и Ленинграде (ныне Санкт-Петербурге) и выделившего несколько редакций текста (Гольдберг 1982), можно полагать, что кодекс БСП, Рс 65 содержит редакцию, близкую к I Б (по классификации Гольдберга). Второй, гораздо более пространственный летописный памятник исследователи также относят к первой половине XVII в., он называется в научной литературе по-разному: не только *Временник русский*, но также *Забелинский летописный свод* или *Временник по степенямъ отъ Рюрика Варяжского*. Источником для его создания послужила *Степенная книга* (Сиренов 2010: 210); более того, высказывалось мнение о том, что *Временник русский* можно считать редакцией *Степенной книги* (Сиренов 2007: 417–418). Текст «Временника русского» встречается во многих русских хронографах, с прибавлением летописных и иных исторических сведений, состав которых в различных списках не стабилен. Несомненно, что отождествление кодекса Рс 65 с рукописным *Временникомъ рускимъ*, указанным в описи от 14 октября 1731 г., заставляет отнести верхнюю границу датировки рукописи к более раннему времени, чем указано в печатном описании, так как Максим Суворов должен был вывезти кодекс из России не позже конца 1725 г.

Таким образом, можно полагать, что Терентий Суворов интересовался сочинениями по русской истории. Но этим его домашняя библиотека не ограничивалась. Что касается еще одной книги, фигурирующей в описи 1731 г. как *Книга на нотахъ*, то ее, по нашему мнению, также однозначно следует отождествлять с рукописью из собрания БСП, Рс 133, которая обозначена в инвентарном печатном описании как *Нотна Ирмологија Теренција Суворова* и датирована временем около 1700 г. (Инвентар 2012: 42). Действительно, обращение к рукописи Рс 133 не оставляет сомнений, что она

принадлежала отцу Максима и Петра Суворовых: уже на первом листе кодекса по нижнему полю расположена запись «Сїя книга ѿбїх(о)дѣ нотнай Терент(ия)» и далее по многим листам повторяется одна и та же текст, выполненный той же рукой: «Сия книга Терентия Суворова». Подробное исследование содержания этой рукописи недавно осуществлено Аной Рашкович, проанализировавшей ее содержание и пришедшей к выводу, что она использовалась Максимом Суворовым для обучения церковному пению в школе в Сремских Карловцах (Рашковић 2021). Этот рукописный *Ирмологион* Терентия Суворова — единственная богослужебная книга, идентифицируемая по описи от 14 октября 1731 г., изданной Р. Груичем.

Обратим внимание на те факты, вследствие которых кодексы, принадлежавшие Терентию, оказались благодаря его сыновьям в Сербии. В обстоятельной биографии Максима Суворова сообщается, что он был «сыном помещика» (Николаев 2010: 179). Однако эти сведения можно уточнить. В доношении Синоду 10 октября 1737 г. Максим писал, что его сгоревший «дом отеческий» находился в городе Козлове (ныне Мичуринск в Тамбовской области); кроме того, в Козловском уезде у семьи Суворовых было единственное небольшое имение с дворовыми людьми (ОДДС 1879: 424). При этом имя отца Максима и Петра — Терентия Иванова Суворова — обнаруживается среди имен служилых людей России XVII в. именно города Козлова, где в 1696–1700 гг. он исполнял обязанности подъячего в приказной избе (Демидова 2011: 543). В дальнейшем, выбравшись из Козлова в столицу, Терентий Суворов не достиг больших должностей: в 1718 г. он числился в чине старого подъячего Артиллерийской канцелярии в Санкт-Петербурге с жалованьем 120 рублей (Бранденбург 1876: 401). Согласно упомянутому доношению Максима Суворова, его отец скончался «во время первой моей Пражской посылки» (ОДДС 1879: 424). Следовательно, Терентий Суворов умер до ноября 1720 г., когда Максим вернулся из Праги в Петербург (Николаев 2010: 180). Соотнесение дат позволяет понять, почему Максим, унаследовавший личную библиотеку покойного отца, забрал с собой за границу явно принадлежавшие еще Терентию Суворову рукописные книги, включая *Ирмологион*.

Однако если три рукописные книги, привезенные Максимом Суворовым из России в Сербию, как теперь нам известно, изначально происходили из его отцовской библиотеки, то совсем по иным причинам в руках братьев Суворовых появились экземпляры печатных книг, обнаруженные нами в собрании БСП. В ходе исследования нам удалось не только идентифицировать большинство изданий кириллического и латинского шрифтов, но и выявить и изучить *de visu* подлинные экземпляры нескольких из них. Все выявленные книги были напечатаны вне России, соответственно, не на русском и не на церковнославянском, а на иных европейских языках. Приведем сведения об упомянутых выше девяти печатных книгах, обнаруженных нами к настоящему времени в собрании БСП на основании соотнесения с описью от 14 октября 1731 г., расположив их по порядку

следования в этом реестре. Полужирным шрифтом ниже указываем те наименования, которые фигурируют в описи, опубликованной Р. Груичем (с сохранением орфографии); обычным шрифтом — современные шифры библиотечного хранения (в скобках), сокращенные наименования изданий по данным на титульных листах, место и дату издания, язык издания; курсивом — имена авторов.

1. **Hederichs Lexicon Scholasticum** (П VII 36) — *B. Hederich*, «Reales Schul-Lexicon, Worinne nicht allein Von den Ländern, Städten, Schlössern, Meeren, Seen, Flüssen, Brunnen u. d. g. <...> Verfasset von M. Benjamin Hederich, Rectore der Schule zu Grossen-Hayn» (Лейпциг, 1717); на немецком языке.
2. **Soarii Rhetorica** (П VII 193) — конволют, содержащий три издания: «Soarii De Arte Rhetorica» (Прага, 1724); «Tabulae Rhetoricae» (Прага, 1725); «Eloquentia Sacra seu Rhetorica Concionatoria» (Айхштетт, 1711); все на латинском языке.
3. **Grammatica Germanica** (П VII 197) — *Georg Barenium*, «Nova Grammatica Linguae Germanicae» (Нюрнберг, 1707); на немецком и латинском языках.
4. **Rudimenta Linguae Graecae** (П VII 194) — конволют, содержащий два издания: «Rudimenta Linguae Graecae» (Прага, 1720) и *Jacob Gretser*, «Institutionem Lingua Graecae» (Прага, 1725); на латинском и греческом языках.
5. **Aluari Rudimenta Grammatices** (П VII 195) — конволют, содержащий два издания одного автора: «Institutio Syntactica Emmanuelis Alvari... per Amadeum a S. Josepho» (Прага, 1725) и «Emmanuelis Alvari e societate Iesu Institutionum Grammaticarum libri primi Epitome...» (Вюрцбург, 1723); на латинском языке.
6. **Grammatica Boemica** (П VII 199) — «Grammatica Linguae Boemicae: Methodo Facili, Per Regulas Certas Ac Universales Explicata, In Orthographiam, Etymologiam Syntaxim & Prosodiam Divisa <...> Specialiter insertae sunt Regulae Orthographicae accuratissimae R. P. Konstantij de Soc. Jesu» (Прага, 1715); на латинском и чешском языках.
7. **Tympius** (П VII 209) — «Tympius, sive Thesaurus Novus Phrasium Germanico-Latinus: Ex Cicerone, Jacobo Pontano, alijs'que probatissimos Authoribus, concinnatus» (Прага, 1686); на немецком и латинском языках.
8. **Essentia Linguae Ital(icae)** (П VII 210) — *J. J. Walter*, «Essentia Linguae italicae, Moderne Romanae Avthoro Joanne Jacobo Walthero...» (Прага, 1714); на латинском и итальянском языках.
9. **Introductio ad cognitionem status** (П V 49) — «Introductio Ad Cognitionem Status Publici Universalis. Quae totius Orbis imperantis, maxime vero S. Romano-Germanici Imperii, Statum, Veteris et novi Mundi Regna, Respublicas, Principes, Magistratus, eorum gubernandi modum, Leges fundamentales...» (Нюрнберг, 1723); на латинском языке.

Непосредственное изучение перечисленных выше экземпляров, идентифицированных по реестру 1731 г. как принадлежавших братьям Суворовым, показало, что все эти книги, вне зависимости от места издания и формата, имеют однотипный переплет из белой кожи с тиснением в виде рамки с одинаковыми орнаментальными элементами и корешками на четырех бинтах. В большинстве случаев для нахзаца и форзаца использована одинаковая мраморированная бумага ручной окраски с разводами малинового, желтого, голубого и белого тонов. На корешках переплетов экземпляров находится однотипная наклейка прямоугольной формы в золоченой рамке, на которой также золотом вытеснены те самые сокращенные названия книг, которые фигурируют и в описи, опубликованной Р. Груичем.

Таким образом, во-первых, становится понятно, по каким принципам 14 октября 1731 г. составлялся реестр книг при их передаче Петром Суворовым Карловацкой митрополии. Так, рукописные книги открывались, и в опись заносились краткие сведения в соответствии с названиями и содержанием кодексов. Однако в отношении печатных изданий составители описи поступали иначе, руководствуясь лишь лаконичными сведениями на корешках экземпляров. Именно поэтому, в частности, в описи значится латинское название *Hederichs Lexicon Scholasticum*, оттиснутое на корешке, тогда как книга представляет собой германоязычное издание, и на титульном листе фигурирует ее немецкое название, указанное нами выше. Следовательно, реестр 1731 г. не дает точных сведений о распределении книг братьев Суворовых по языкам.

Во-вторых, не остается сомнений, что все экземпляры выявленных нами печатных изданий, вне зависимости от того, были ли они опубликованы в Айхштетте, Вюрцбурге, Лейпциге, Нюрнберге или Праге, прошли через одну переплетную мастерскую. Однако перечисленные выше пражские издания, которыми прежде владели Суворовы, были напечатаны не в одной, а в трех типографиях. Из них четыре книги, включая находящиеся в составе конволютов (*Soarij Rhetorica*, *Rudimenta Linguae Graecae*, *Tympius u Essentia Linguae Ital(icae)*) вышли в университетской типографии при иезуитском коллегиуме («Typis Universitatis Carolo-Ferdinandae in Collegio Soc. Jesu ad S. Clementem»), подробно о ее истории: (Voit 2006: 898–902). Напротив, пражский аллигат 1725 г. в составе конволюта латинских грамматических пособий Мануэля Альвареса (*Aluari Rudimenta Grammatices*) был издан в типографии Пражской архиепископии, которую тогда арендовал выходец из Швейцарии Вольфганг Викхарт (1669–1726; см. подробнее: Voit 2006: 890–891), поэтому на титульном листе значится «Typis Wolfgangi Wickhart, Archi-Episcopalis Typographi». Наконец, *Grammatica Boemica* была издана в Праге в 1715 г. печатником Яном Вацлавом Хельмом, работавшим там в 1708–1732 гг. (Voit 2006: 347), причем это пособие по изучению чешской грамматики было подготовлено в сотрудничестве с другим потомственным издателем, гравером и книготорговцем Кашпаром Захариашем Вуссином (1664–1748; о нем см. Voit 2006: 1029), о чем сообщают выходные

данные на титульном листе: «*Vetero-Pragae: apud Casparum Wussin. Typis Joannis Wenceslai Helm*».

Исходя из количества названных изданий можно полагать, что переплетная мастерская, работники которой придали единообразный облик книгам, приобретенным Максимом Суворовым, была связана с типографией Пражского университета. Тогда в университете ведущее положение занимали представители Ордена иезуитов, что отражено в соответствующих изданиях, где на титульных листах помещена эмблема Общества Иисуса. По-видимому, печатные книги в виде тетрадей поступали к переплетчикам не только от издателей самой Праги, но и из германских городов, а затем снабжались переплетами уже на новом месте. Кроме того, как видно из представленного выше перечня, в реестре 1731 г. вследствие механистического принципа его составления не были учтены экземпляры изданий в составе конволютов. Однако теперь ясно, что такие экземпляры не были редкостью среди книг, принадлежавших братьям Суворовым. Более того, в целом в первой четверти XVIII в. экземпляры изданий, вышедших в свет в разных странах и городах, по-видимому, часто проходили через руки пражских мастеров книжного дела, которые свободно объединяли под одним переплетом разновременные публикации, если считали их близкими по тематике.

Как мы видели в приведенном выше перечне, среди находившихся у Суворовых экземпляров изданий были три аллигата в составе разных конволютов, опубликованные в Праге в 1725 г. Поскольку Максим Суворов вместе с семьей только в конце того года отбыл из России, правомерно задаться вопросом о том, когда и при каких обстоятельствах он мог приобрести экземпляры пражских изданий, представлявшие собой только что вышедшие книжные новинки. На основании документов, отложившихся в архиве российского Синода, мы уже отмечали, что Суворов с семейством отправился в Сербию через Вену, где Максиму прежде доводилось бывать с дипломатической миссией в 1721 г. (Николаев 2010: 180). Однако информация о том, что семья Суворовых в конце 1725 — начале 1726 г. по пути в Вену посетила Прагу, где задержалась на несколько месяцев, отсутствует в известных нам на настоящее время русских документах. Возможно, Максим не стал уведомлять русские духовные власти о своем пребывании в Богемии. Так, в прошении, адресованном в Синод, и отправленном уже из Сремских Карловиц в сентябре 1726 г., Суворов сообщал, что туда из Вены он с семьей ехал через Буду, причем эту часть их дорожных расходов оплатил митрополит Моисей Петрович (ОДДС 1879: 337), но о пребывании в Праге никак не упоминал.

Тем не менее, несомненно, что семья Суворовых не миновала территории Богемии: об этом свидетельствует отправленное из Праги письмо Максима Терентьевича, обращенное к Владулу Малаеску, доверенному лицу митрополита Моисея Петровича. Малаеску был полномочным эмиссаром митрополита Моисея в России, где провел более двух лет в 1722–1724 гг.,

доставив просительные письма сербского иерарха к императору Петру I и канцлеру Гавриилу Головкину, и затем после длительных бюрократических проволочек в Синоде получив учебники для сербских школ (Груйић 2013: 54–56). Осенью 1724 г. Владул Малаеску выехал из Москвы через Киев и Польшу в Сербию. В свою очередь, Максим Суворов, познакомившийся с Малаеску в период его миссии в Санкт-Петербурге, отбыл в Сербию через год после него. Однако Суворов поехал иным маршрутом (до Риги и далее через страны Центральной Европы), так как путь через Киев и польские территории не был знаком Максиму, казался ему сложным и опасным. Как явствует из единственного известного нам письма Суворова, обращенного к Малаеску, и опубликованного еще Димитрием Руварацем в первом десятилетии XX в., в ноябре 1725 — январе 1726 г. Максим с семьей находился в Праге, откуда как минимум трижды писал Владулу Малаеску (судя по приведенным Суворовым датам: 13 ноября, 27 ноября и 1 января), прося его советов и указаний относительно неизвестного Максиму Суворову маршрута от Вены до Белграда (Руварац 1910: 76–77). В этом письме Суворов уподоблял свою семью кораблю, который не может пуститься в трудное плавание без кормчего, и жаловался, что имеет при себе «немалую тяжесть книг и вещей».

Таким образом, очевидно, что это письмо проливает свет на хронологию приобретения Максимом Суворовым только что изданных в Праге книг. Неудивительно, что Суворовы в конце 1725 — начале 1726 г. задержались в Праге. Вероятно, это произошло не только потому, что глава семьи долго ожидал разъяснений о маршруте проезда, чтобы отправиться для преподавания в незнакомую ему Сербию. Ранее четыре года учебы в Карловом университете в 1716–1720 гг. были связаны для Максима Терентьевича с Прагой, там же он вследствие поручения царя Петра I занимался переводами, и, несомненно, общался с местными иезуитами (Мыльников 1974: 281–286). Между прочим, тогда в течение пребывания в Праге Максим Суворов, среди прочих занятий, как небезосновательно предполагал Виталий Григорьевич Безрогов, вероятно, выполнил оставшийся в рукописи перевод на русский язык знаменитого учебника Яна Амоса Коменского *Oribis sensualium pictus* (первое полное латино-немецкое издание: Ньюрнберг, 1658) — книги, которая впоследствии широко применялась для «одновременного и перекрестного изучения латыни и новоевропейских языков» (Безрогов 2017: 12, 14, 22–24). Заметим, однако, что почерк этой рукописи, хранящейся в Национальном музее в Праге (MS IX.E.41), не имеет сходства с автографами Максима Суворова (например, РГИА. Ф. 796. Оп. 3. Д. 868. Л. 1; Оп. 5. Д. 445. Л. 1–1 об.). Кроме того, по-видимому, именно в Праге Максим познакомился со своей будущей женой, уроженкой Богемии Анной (по отчеству, согласно русским документам, «Георгиевой», а в девичестве носившей фамилию «Губитная»: РГИА. Ф. 796. Оп. 5. Д. 445. Л. 8). Таким образом, у семьи Суворовых наверняка были личные основания задержаться в городе.

Вместе с тем, оказавшись в Праге не позже ноября 1725 г., Максим Суворов располагал определенными средствами для покупки книг, потому что перед его путешествием из России Синод после долгих бюрократических согласований все-таки выделил ему некоторое жалованье. Обратим внимание на тот факт, что Суворов уже имел неплохой опыт приобретения партии ученых книг и учебных пособий в Праге: такие покупки он прежде осуществлял в период первого пребывания в городе в 1716–1720 гг., раздобыв около сотни книг, которые потом в 1724 г. пытался продать российскому Синоду за 50 руб. (Мыльников 1974: 286), но духовное ведомство отказалось от сделки. Вопрос о том, как соотносились между собой эти две приобретенные Максимом Суворовым в Праге небольшие библиотеки (соответственно 1716–1720 и 1725–1726 гг.) нуждается в особом всестороннем изучении и остается за рамками настоящей статьи.

Итак, можно полагать, что, дожидаясь в Праге указаний от Малаеску относительно маршрута до Белграда, Суворов использовал оказавшиеся в его распоряжении время и деньги для поиска и покупки в Праге новых изданий. Как мы видели выше, эти книги в значительной мере представляли собой руководства по изучению различных дисциплин, преимущественно гуманитарных. Тот факт, что Максим Суворов счел необходимым запастись перед поездкой такими изданиями, как латинские учебники Альвареса и Соареса, пособия по изучению греческой, чешской и итальянской грамматики и иными подобными книгами, купив их, вероятно, у знакомых ему по пребыванию в Праге в 1716–1720 гг. иезуитов, позволяет сделать некоторые выводы о его ожиданиях и намерениях в отношении преподавания будущим сербским ученикам.

По-видимому, в преддверии новой для него деятельности на педагогическом поприще в Сербии Суворов был полон надежд создать там школу, где его будущие сербские ученики могли бы изучать разные языки на высоком для своего времени уровне, не уступающем критериям образования в католических учебных заведениях Общества Иисуса. Именно с такими надеждами, по нашему мнению, следует связывать целенаправленные закупки немалого количества лингвистических пособий по разным языкам, которые Максим Суворов осуществил в Праге. Он явно не пожалел на это средств, несмотря на то, что уже был обременен грузом вещей и других книг, взятых еще из России. С другой стороны, столь основательная подготовка Суворова к преподавательской деятельности в Сербии может служить свидетельством его ответственного отношения к порученной миссии и, вместе с тем, отсутствия у него адекватных представлений о той ученической аудитории и уровне начальной подготовки школьников, с которыми ему потом довелось работать в Сремских Карловцах и Белграде. Надежды Максима Суворова, как известно, не оправдались, так как ему пришлось преподавать сербским ученикам главным образом основы церковнославянского языка русского извода и его грамматику. Поэтому неудивительно, что выявленные нами экземпляры изданий, как пражских, так и немецких,

не содержат следов практического использования в преподавании (помет, учительских записей и тому подобных). Вместе с тем, как в целом фигурирующие в описи от 14 октября 1731 г. издания, так и выявленные нами теперь экземпляры латинских и немецких печатных книг позволяют лучше представить, на какой интеллектуальной основе Петр Суворов мог усовершенствовать образование и эрудицию (самостоятельно или под руководством старшего брата Максима), чтобы позже, уже в конце 1730-х гг., после возвращения в Россию применить свои способности в поэтическом творчестве, обогатив его литературными ассоциациями на темы, почерпнутые у Гомера, Горация и Вергилия. Несомненно, что дальнейшее выявление и идентификация экземпляров изданий, принадлежавших Максиму и Петру Суворовым, имеет интересные исследовательские перспективы для славистики, так как открывает возможности для прояснения значимых аспектов не только русско-сербских, но и русско-чешских культурных связей XVIII в.

СОКРАЩЕНИЯ

БСП — Библиотека Сербской патриархии (Белград).

ОДДС — Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода.

РГИА — Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург).

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеева Надежда. *Русская ода: развитие одической формы в XVII–XVIII веках*. Санкт-Петербург: Наука, 2005.
- Безрогов Виталий. «К вопросу о ранних переводах “Orbis sensualium pictus” Яна Амоса Коменского на русский язык». *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия IV: Педагогика. Психология* 45 (2017): 11–30.
- Богданов Андрей, Гладкий Александр. «Лызлов Андрей Иванович». *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Выпуск 3 (XVII в.). Часть 2. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1993: 305–309.
- Бранденбург Николай. *Материалы для истории артиллерийского управления в России. Приказ артиллерии (1701–1720 г.)*. Санкт-Петербург: Типография Артиллерийского журнала, 1876.
- Буланин Дмитрий. «Библиографические дополнения к статьям, помещенным в “Словаре книжников и книжности Древней Руси”» (Вып. 3, части 1–3). *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Вып. 3 (XVII в.). Часть 4. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004: 650–804.
- Вуковић Сава. *Српски јерарси од деветијо̄ до двадесетијо̄ века*. Београд: Евро; Подгорица: Унирекс; Крагујевац: Каленић, 1996.
- Гольдберг Александр. «Легендарная повесть XVII в. о древнейшей истории Руси». *Вспомогательные исторические дисциплины*. Т. 13. Ленинград: Наука, 1982: 50–63.
- Грујић Радослав М. «Прилози за историју српских школа у првој половини XVIII. века». *Сјоменик Српске краљевске академије*. 49 (1910): 99–143.
- Грујић Радослав М. *Српске школе: (од 1718–1739 г.)*. Прило̄ културној историји српско̄га народа. Нови Сад: Матица српска; Београд: Радио-телевизија Србије, 2013.
- Гусева Александра. *Свод русских книг кирилловской печати XVIII века типографий Москвы и Санкт-Петербурга и универсальная методика их идентификации*. Москва: Индрик, 2010.

- Демидова Наталья. *Служилая бюрократия в России XVII века (1625–1700). Биографический справочник*. Москва: Памятники исторической мысли, 2011.
- Зернова Антонина. *Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI–XVII веках: сводный каталог*. Москва: Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, 1958.
- Зноско-Боровский Николай. *История лейб-гвардии Измайловского полка. 1730–1880*. Санкт-Петербург: Типография П. Е. Лобанова, 1882.
- Клейтман Александр. «Инженер-гидротехник Джон Перри (1670–1732) и его научно-техническая деятельность в России и Англии». *Журнал Российского национального комитета по истории и философии науки и техники* 1/1 (2023): 82–94.
- Костяшов Юрий. «Российский посланник в Вене Людвик Ланчинский (1721–1757)». Иовнин Юрий (ред.) *Проблемы истории международных отношений в новое время*. Смоленск: Смоленский государственный педагогический университет, 2002: 150–158.
- Кулаковский Платон. «Начало русской школы у сербов в XVIII в. Очерк из истории русского влияния на югославянские литературы». *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук*. Т. VIII. Кн. 3. Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1903: 190–297.
- Лызлов Андрей. *Скифская история*. Москва: Наука, 1990.
- Мыльников Александр. «Русские переводчики в Праге. 1716–1721 гг.». Макогоненко Георгий, Монсеева Галина (ред.). *XVIII век. Сборник 9: Проблемы литературного развития в России первой четверти XVIII века*, под ред. Ленинград: Наука, 1974: 279–296.
- Недельковић Зоран (уред.), Ранковић Зоран, Вукашиновић Владимир, Станковић Радоман. *Инвентар рукописа Библиотеке Српске Патријаршије*. Београд: Библиотека Српске патријаршије, 2012.
- Николаев Сергей. «Суворов Максим Терентьевич». *Словарь русских писателей XVIII века*. Вып. 3: (Р–Я). Санкт-Петербург: Наука, 2010: 179–180.
- Николаев Сергей. «Предположение о Петре Суворове». Кочеткова Наталья (ред.). *XVIII век. Сборник 27: Пути развития русской литературы XVIII века*. Санкт-Петербург: Наука, 2013: 481–484.
- Нинковић Ненад. *Митрополиј Павли Ненадовић*. Нови Сад: Филозофски факултет; Сремска Митровица: Историјски архив «Срем», 2017.
- Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода*. Т. 2, часть 1 (1722 г.). Санкт-Петербург: Синодальная типография, 1879.
- Полонский Дмитрий, Рамазанова Джамиля. «Восточнославянские источники первого сербского букваря Гавриила Стефановича Венцловича (1717 г.)». *Slověne* 1/10 (2021): 157–185.
- Рашковић Ана. «Руске нотиране богослужбене књиге у Карловачкој митрополији у XVIII веку: “Ирмологија” Терентија Суворова». *Зборник радова са Научног скупља Богословље и духовни животи Карловачке митрополије*. Београд — Нови Сад, 1–2. децембар 2020. Год. 4, Црква и политика: сусрет, сукоб и дијалог идентитета – духовни и теолошки оквири и тумачења. Београд: Институт за културу сакралног – Монс Хемус: Православни богословски факултет Универзитета, Институт за литургику и црквену уметност, 2021: 238–270.
- Руvaraц Димитрије. «Писма Максима Суворова руско-српског учитеља и митрополита Мојсија Петровића». *Сјоменик Српске краљевске академије* 49 (1910): 74–95.
- Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725–1800*. Т. III: Р–Я. Москва: Издательство «Книга», 1966.
- Сиренов Алексей. *Степенная книга: история текста*. Москва: Языки славянских культур, 2007.
- Сиренов Алексей. *Степенная книга и русская историческая мысль XVI–XVIII вв.* Москва; Санкт-Петербург: Альянс-Архео, 2010.
- Чистякова Елена. «“Скифская история” А. И. Лызлова и труды польских историков XVI–XVII вв.» *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. XIX. 1963: 348–357.
- Voit Petr. *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri; Královská kanonie premonstrátů na Strahově, 2006.

REFERENCES

- Alekseeva Nadezhda. *Russkaya oda: razvitie odicheskoy formy v XVII–XVIII vekah*. Sankt-Peterburg: Nauka, 2005.
- Bezrogov Vitalij. «K voprosu o rannih perevodah “Orbis sensualium pictus” Yana Amosa Komenskogo na russkij yazyk». *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya IV: Pedagogika. Psihologiya* 45 (2017): 11–30.
- Bogdanov Andrej, Gladkij Aleksandr. «Lyzlov Andrej Ivanovich». *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnej Rusi*. Vypusk 3 (XVII v.). Chast' 2. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 1993: 305–309.
- Brandenburg Nikolaj. *Materialy dlya istorii artillerijskogo upravleniya v Rossii. Prikaz artillerii (1701–1720 g.)*. Sankt-Peterburg: Tipografiya Artillerijskogo zhurnala, 1876.
- Bulanin Dmitrij. «Bibliograficheskie dopolneniya k stat'yam, pomeshchennym v “Slovare knizhnikov i knizhnosti Drevnej Rusi”» (Vyp. 3, chasti 1–3). *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnej Rusi*. Vyp. 3 (XVII v.). Chast' 4. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 2004: 650–804.
- Chistyakova Elena. «“Skifskaya istoriya” A. I. Lyzlova i trudy pol'skih istorikov XVI–XVII vv.» *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury*. T. XIX. 1963: 348–357.
- Demidova Natal'ya. *Sluzhilaya byurokratiya v Rossii XVII veka (1625–1700)*. *Biograficheskij spravochnik*. Moskva: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2011.
- Gol'dberg Aleksandr. «Legendarnaya povest' XVII v. o drevnejšej istorii Rusi». *Vspomogatel'nye istoricheskie discipliny*. T. 13. Leningrad: Nauka, 1982: 50–63.
- Grujić Radoslav M. «Prilozi za istoriju srpskih shkola u prvoj polovini XVIII. veka». *Spomenik Srpske kraljevske akademije* 49 (1910): 99–143.
- Grujić Radoslav M. *Srpske shkole: (od 1718–1739 g.). Prilog kulturnoj istoriji srpskoga naroda*. Novi Sad: Matica srpska; Beograd: Radio-televizija Srbije, 2013.
- Guseva Aleksandra. *Svod russkih knig kirillovskoj pečati XVIII veka tipografij Moskvy i Sankt-Peterburga i universal'naya metodika ih identifikacii*. Moskva: Indrik, 2010.
- Klejtman Aleksandr. «Inzhener-gidrotehnik Dzhon Perri (1670–1732) i ego nauchno-tehnicheskaya deyatel'nost' v Rossii i Anglii». *Zhurnal Rossijskogo nacional'nogo komiteta po istorii i filosofii nauki i tekhniki* 1/1 (2023): 82–94.
- Kostyashov Yuriy. «Rossijskij poslanik v Vene Lyudvik Lanchinskij (1721–1757)». Ivonin Yuriy (red.). *Problemy istorii mezhdunarodnyh otnoshenij v novoe vremya*. Smolensk: Smolenskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet, 2002: 150–158.
- Kulakovskij Platon. «Nachalo russkoj shkoly u serbov v XVIII v. Oчерk iz istorii russkogo vliyaniya na yugoslavjanskie literatury». *Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii nauk*. T. VIII. Kn. 3. Sankt-Peterburg: Tipografiya Imperatorskoj Akademii nauk, 1903: 190–297.
- Lyzlov Andrej. *Skifskaya istoriya*. Moskva: Nauka, 1990.
- Myl'nikov Aleksandr. «Russkie perevodchiki v Prage. 1716–1721 gg.». Makogonenko Georgij, Moiseeva Galina (red.). *XVIII vek. Sbornik 9: Problemy literaturnogo razvitiya v Rossii pervoj chetverti XVIII veka*. Leningrad: Nauka, 1974: 279–296.
- Nedeljković Zoran (ured.), Ranković Zoran, Vukašinović Vladimir, Stanković Radoman. *Inventar rukopisa Biblioteke Srpske Patrijaršije*. Beograd: Biblioteka Srpske patrijarshije, 2012.
- Nikolaev Sergej. «Suvorov Maksim Terent'evich». *Slovar' russkih pisatelej XVIII veka*. Vyp. 3: (R–YA). Sankt-Peterburg: Nauka, 2010: 179–180.
- Nikolaev Sergej. «Predpolozhenie o Petre Suvorove». Kochetkova Natal'ya (red.). *XVIII vek. Sbornik 27: Puti razvitiya russkoj literatury XVIII veka*. Sankt-Peterburg: Nauka, 2013: 481–484.
- Ninković Nenad. *Mitropolit Pavle Nenadović*. Novi Sad: Filozofski fakultet; Sremska Mitrovica: Istorijski arhiv «Srem», 2017.
- Opisane dokumentov i del, hranyashchihsy v arhive Svyatejshego Pravitel'stvuyushchego Sinoda*. T. 2, chast' 1 (1722 g.). Sankt-Peterburg: Sinodal'naya tipografiya, 1879.
- Polonskij Dmitrij, Ramazanova Dzhamilya. «Vostochnoslavjanskie istochniki pervogo serbskogo bukvara Gavriila Stefanovicha Venclovicha (1717 g.)». *Slověne* 1/10 (2021): 157–185.

- Rašković Ana. «Руске notirane bogoslužbene књиге у Карловачкој митрополији у XVIII веку: „Irmologija“ Terentija Suvorova». *Zbornik radova sa Nauchnog skupa Bogoslovje i duhovni zivot Karlovacke mitropolije*. Beograd — Novi Sad, 1–2. decembar 2020. God. 4, Crkva i politika: susret, sukob i dijalog identiteta — duhovni i teoloshki okviri i tumacheња. Beograd: Institut za kulturu sakralnog — Mons Hemus: Pravoslavni bogoslovski fakultet Univerziteta, Institut za liturgiku i crkvenu umetnost, 2021: 238–270.
- Ruvarac Dimitrije. «Pisma Maksima Suvorova rusko-srpskog uchiteља i mitropolita Mojsija Petroviћа». *Spomenik Srpske kraljevske akademije* 49 (1910): 74–95.
- Sirenov Aleksej. *Stepennaya kniga: istoriya teksta*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2007.
- Sirenov Aleksej. *Stepennaya kniga i russkaya istoricheskaya mysl' XVI–XVIII vv.* Moskva; Sankt-Peterburg: Al'yans-Arheo, 2010.
- Svodnyj katalog russkoj knigi grazhdanskoj pechati XVIII veka. 1725–1800*. T. III: R–YA. Moskva: Izdatel'stvo «Kniga», 1966.
- Voit Petr. *Encyklopedie knihy: starši knihtisk a přibuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri; Královská kanonie premonstrátů na Strahově, 2006.
- Vuković Sava. *Srpski jerarsi od devetog do dvadesetog veka*. Beograd: Evro; Podgorica: Unireks; Kragujevac: Kalenić, 1996.
- Zernova Antonina. *Knigi kirillovskoj pechati, izdannye v Moskve v XVI–XVII vekah: svodnyj katalog*. Moskva: Gosudarstvennaya biblioteka SSSR im. V. I. Lenina, 1958.
- Znosko-Borovskij Nikolaj. *Istoriya lejbgvardii Izmajlovskogo polka. 1730–1880*. Sankt-Peterburg: Tipografiya P. E. Lobanova, 1882.

Димитрије Полонски

ПРАШКИ ТРАГОВИ „СРПСКЕ“ БИБЛИОТЕКЕ МАКСИМА И ПЕТРА СУВОРОВА (1725)

Резиме

У чланку се истражују састав и особености формирања приватне библиотеке коју су током друге половине 1720-их — почетком 1730-их година на српском подручју Аустријске монархије поседовали руски учитељи браћа Максим и Петар Суворов. Ову скромну али вредну збирку књига, коју је у српске земље донео старији брат Максим, млађи брат Петар Суворов предао је Карловачкој митрополији 14. октобра 1731. године. Неке од књига из ове збирке биле су штампане у Прагу 1725. године, па их је исте године и набавио Максим Суворов. У чланку су наведени подаци о пронађеним и идентификованим рукописним и штампаним књигама из приватне библиотеке браће Суворов а које је аутор овог рада открио у Библиотеци Српске патријаршије у Београду. Такође ово истраживање расветљава побуде и неостварене планове руског учитеља који је набављао латинска и немачка издања пред полазак свог посланства код Срба. Осим тога овај рад прецизира чињенице из биографије Терентија (оца браће Суворов) као и његовог млађег сина Петра који оставио видљив траг у руском песништву прве половине XVIII века.

Кључне речи: Максим Суворов, Петар Суворов, Карловачка митрополија, српске школе, језуити, Прашки универзитет, Библиотека Српске патријаршије.

Ксения Мельчакова

Институт славяноведения Российской академии наук
k.melchakova@inslav.ru
<https://orcid.org/0000-0002-6011-5841>

Ksenia Melchakova

Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences
k.melchakova@inslav.ru
<https://orcid.org/0000-0002-6011-5841>

«ДА ПРОЛЬЕТСЯ СВЕТ НАУКИ НА ВСЮ ГЕРЦЕГОВИНУ...»: РОССИЙСКИЕ ДИПЛОМАТЫ О ПОПЫТКАХ ОТКРЫТИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ СЕМИНАРИИ В 1850–1870-е ГОДЫ

“LET THE LIGHT OF SCIENCE SHED ON THE ALL OF HERZEGOVINA...”: RUSSIAN DIPLOMATS ON THE ATTEMPTS TO OPEN AN ORTHODOX SEMINARY IN THE 1850s–1870s

В статье идет речь о попытках открыть православную семинарию в Герцеговинском санджаке в 1850–1870-е годы. Россия оказывала содействие православному населению края в реализации просветительских проектов. Времена танзимата предоставили возможность для открытия семинарий в регионе. Это помогло бы решить одну из насущных проблем — нехватку образованных священников. В 1860-е годы Серафим Перович приступил к созданию семинарии в монастыре Житомирский. В российских архивах отложились документы о содействии герцеговинцам в реализации этого проекта со стороны МИД, Св. Синода и Московского славянского благотворительного комитета.

Ключевые слова: Мостар, Герцеговинский санджак, российское консульство, монастырь Житомирский, Серафим Перович.

The article deals with attempts to open an Orthodox seminary in the Sanjak of Herzegovina in the 1850s and 1870s. Russia provided assistance to the Orthodox population of the region in the implementation of educational projects. The times of the Tanzimat provided an opportunity to open seminaries in the region. This would help solve one of the important problems — the shortage of educated priests. In the 1860s, Serafim Perovich began to establish a seminary in the monastery of Zhitomislich. The Russian archives contain documents on Russia's assistance in implementing projects to create Orthodox seminaries in the

Herzegovina on the part of the Ministry of Foreign Affairs, the Holy Synod, and the Moscow Slavic Charity Committee.

Key words: Mostar, the Sanjak of Hercegovina, the Russian Consulate, the monastery of Zhitomislich, Serafim Perovich.

Последнее 20-летие османского управления Боснией и Герцеговиной прошло под знаком реформ танзимата (мн. ч. от араб. слова «танзим» — упорядочение). Если первый этап преобразований практически не затронул эти края, то после провозглашения в 1856 г. султанского рескрипта хатт-и хумаюна здесь произошли крупные экономические и общественные перемены, знаменуя собой начало модернизации традиционного общества (Aličić 1983; Олюнин 2006). В названном рескрипте подтверждались и права церковно-школьных общин (Хевролина 1987: 99). Объявлялись неприкосновенность имущества христианского духовенства и надзор собрания из духовных лиц и мирян над мирским управлением христианских обществ, было прописано, что каждой общине разрешается самостоятельно учреждать школы наук, искусств и промышленности, возводить и перестраивать церкви... (Убичини — де Куртейль 1877: 207–213).

После Крымской войны в Боснийском пашалыке и Герцеговинском санджаке (с 1865 г. — Боснийском вилайете) начали работу российские консульства (в Сараеве с 1857 г., в Мостаре с 1859 г.¹). Знаменитый ученый-славист Александр Фёдорович Гильфердинг (1831–1872), оказавшись на дипломатической службе в этих краях (1857–1858 гг.), неоднократно говорил в своих донесениях начальству о проблемах местного православного духовенства, выделяя одну из главных — отсутствие образованных священников. Не случайно, первая группа стипендиатов российского правительства из Боснии и Герцеговины отправилась на учебу именно в духовные учебные заведения России. Семинарское образование местные уроженцы могли получить и в Белграде. Была разработана программа, согласно которой, по окончании курса стипендиаты сербского правительства должны были вернуться на родину. Но все это не решало проблему.

Вяния времени заставили местные православные общины задуматься об открытии семинарий непосредственно в Боснийском вилайете. Известно о двух попытках реализации этой идеи — семинарии в Баня-Луке (Босния) под руководством Васы Пелагича (1838–1899) и семинарии в монастыре Житоmysлич (Герцеговина) под руководством Серафима Перовича (1827–1903). О второй из них пойдет речь в данной статье.

В российских архивохранилищах отложились документы о попытках открытия православной семинарии в Герцеговине. Прежде всего, это насле-

¹ С 1868 г. — вице-консульство.

дие российского дипломатического представительства в Мостаре, хранящееся в фондах Архива внешней политики Российской империи (АВПРИ). В Российском государственном историческом архиве (РГИА) находятся материалы Св. Синода. В Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ) — фонд Московского славянского благотворительного комитета, который также принимал деятельное участие в жизни православного населения Боснии и Герцеговины².

Заветной мечтой мостарской православной общины³ было открытие в городе семинарии. Изначально предполагалось организовать богословские классы при школе для мальчиков (Писарев — Экмечич 1985: 91–92). В 1857 г. было подано прошение российскому правительству о выделении средств для устройства духовного училища в Мостаре. Тогда Герцеговинский митрополит Григорий (1854–1860 гг.) давал обещание впредь не рукополагать в священники людей, не получивших образование в этом учебном заведении (АВРПИ Ф. 161/1. Главный архив. Оп. 181/2. Д. 799. Л. 155–156).

В 1858 г. при содействии российского консульства в Сараеве была организована поездка иеромонаха из Мостара Прокопия Чокорило (1802–1863) в Россию с целью сбора средств на строительство и восстановление церквей и монастырей в Герцеговине. Иеромонах пробыл в России до середины мая 1860 г. Ему удалось собрать значительную сумму денег (около 8 000 рублей), а также несколько сундуков церковных вещей и богослужебных книг.

С возвращением Чокорило в Мостар начались проблемы. Архимандриты герцеговинских монастырей Дужи, Косиерово, Житомыслич и Таслидже затребовали от мостарской общины выделения финансовой помощи из собранных средств. Чокорило, мостарский архимандрит Иоанникий Памучина (1810–1870), а также епитропы (старосты. — *К. М.*) мостарской православной церкви наотрез отказали им в этом. Мостарская православная община решила придержать все собранные средства в городе и пустить их на строительство большого кафедрального собора, открытие школы для девочек и семинарии (АВПРИ Ф. 146. Славянский стол. Оп. 495. Д. 3801. Л. 82–83). Обиженные игумены начали распространять слухи об обмане со стороны России. Попытки российских дипломатов урегулировать конфликт между общиной и настоятелями монастырей долгое время были безуспешными. Строительство собора Святой Троицы длилось с 1863 по 1873 г., православная школа для девочек начала работу в 1860-е годы, а семинарию в городе так и не удалось открыть.

Наиболее активно в вопросе открытия семинарии проявил себя Серафим Перович. Он родился в селе Горица неподалеку от Требине (в Восточной Герцеговине). В 1848 г. принял монашеский постриг в монастыре Дужи,

² О деятельности Славянских комитетов см.: Никитин 1960.

³ Подробнее о деятельности мостарской православной общины см.: Радосављевић 2018: 329–350.

где провел свое детство, а позже стал иеромонахом. В 1853 г. Перович отправился в Белград, где до 1857 г. проходил курс обучения в семинарии, а затем вернулся в Герцеговину. Некоторое время он работал в мостарской школе для мальчиков, а в 1858 г. стал игуменом монастыря Житомыслич, в 1864 г. был произведен в архимандриты.

6 августа 1863 г.⁴ Серафим Перович обратился в российское консульство в Мостаре с просьбой об организации его поездки в Россию с целью сбора средств для открытия семинарии при монастыре Житомыслич (Писарев — Экмечич 1985: 436–437). В Азиатском департаменте МИД позитивно отнеслись к такому намерению, полагая, что это поможет урегулировать конфликт между мостарской православной общиной и игуменами. Решено было способствовать открытию семинарии в монастыре Житомыслич, который должен был стать центром духовного образования для всей православной Герцеговины.

Российский консул в Мостаре Валериан Владимирович Безобразов (1859–1866 гг.) был в очень хороших отношениях с Серафимом Перовичем. Положительно отзывались о нем и другие российские дипломаты — А. Ф. Гильфердинг (Писарев — Экмечич 1985: 207–208) и Е. Р. Щулепников (Писарев — Экмечич 1985: 222–223). В. В. Безобразов направил ходатайство Перовича в Св. Синод. В январе 1864 г. обер-прокурор Св. Синода Алексей Петрович Ахматов (1817–1870) обратился с докладом к императору Александру II. Было решено позволить Серафиму Перовичу произвести сбор пожертвований в России в течение двух лет, с условием, что полный контроль за реализацией средств будет осуществлять российский консул в Мостаре (Писарев — Экмечич 1985: 437)⁵.

О поездке Серафима Перовича известно немного. Из имеющихся документов следует, что он пробыл на русской земле примерно два года, выучил русский язык, получил в подарок от Александра II золотой наперсный крест⁶. В мае 1865 г. С. Перович находился в Москве (Писарев — Экмечич 1988: 17). В сентябре 1865 г. архимандрит хотел прервать свою поездку и вернуться на родину, куда призывали его дела обители. Он ходатайствовал о замене его на двух иеромонахов монастыря Савву Косановича, к слову будущего Дабробосанского митрополита (1881–1885 гг.), и Феодосия Веселицу. Перович просил продлить для них срок сбора подаяний еще на год (АВПРИ. Ф. 146. Славянский стол. Оп. 495. Д. 3968. Л. 2–5). Скорее всего, это предложение было отклонено.

⁴ Здесь и далее даты даются по старому стилю.

⁵ См. комментарий к документу.

⁶ Консул В. В. Безобразов обратился в Азиатский департамент МИД России и Св. Синод с просьбой поощрить С. Перовича в 1864 г. К концу года было принято решение о присвоении награды «за ревность православию» и «благотетельное влияние» на православное население Герцеговины без предварительных сношений с греческим духовным начальством. См.: Российский государственный исторический архив (далее — РГИА). Ф. 796. Канцелярия Синода. Оп. 145. Д. 1067. Л. 6–6 об.

В конце ноября — начале декабря 1865 г. С. Перович обратился в Св. Синод со следующими прошениями: 1) прислать в Герцеговину на три-четыре года иеродьякона московского Сретенского монастыря Антония и монаха Парфения для обучения местного духовенства «стройному совершению церковных служб и доброгласному пению»; 2) пожаловать св. миро, антиминсы, восемь полных кругов богослужебных книг для церквей в Мостаре, Столаце, Требине и монастырей Житомыслич, Дужи, Завала, Косиерово и Добричево, а также евангелия, апостолы, служебники, общие и праздничные минеи, псалтыри, часословы, молитвословы и требники для раздачи некоторым беднейшим церквям региона (РГИА. Ф. 796. Канцелярия Синода. Оп. 146. Д. 1873. Л. 5–5 об.). 13 декабря 1865 г. Св. Синод принял решение о выдаче 8 кругов богослужебных книг для названных герцеговинских монастырей и церквей на сумму 236 рублей. Вопрос о пересылке литературы для беднейших церквей был отложен до «более благоприятных денежных обстоятельств»; просьба об отправке в Герцеговину иеродиакона Антония и монаха Парфения была направлена на рассмотрение к Московскому митрополиту Филарету (Писарев — Экмечич 1988: 36–37; РГИА. Ф. 796. Канцелярия Синода. Оп. 146. Д. 1873. Л. 5–7). 31 декабря 1865 г. два ящика книг были доставлены в Азиатский департамент МИД (АВПРИ. Ф. 146. Славянский стол. Оп. 495. Д. 3949. Л. 20–20 об.).

В России Перовичу удалось собрать большую библиотеку. Она состояла как из пожертвованных книг, так и лично приобретенных архимандритом. К примеру, известно, что 4 января 1866 г. из Св. Синода в Азиатский департамент был прислан тук с книгами, купленными Перовичем за 26 рублей 50 копеек (АВПРИ. Ф. 146. Славянский стол. Оп. 495. Д. 3949. Л. 33).

В феврале 1866 г. Серафим Перович вернулся в Герцеговину. В пограничном городе Метковиче его вышли встречать толпы христиан и мусульман (Писарев — Экмечич 1988: 48). По прибытии на родину он энергично принялся за устройство семинарии. Чтобы оградить себя от разбирательств по вопросу о распоряжении собранными в России средствами, архимандрит Перович потребовал письменное обязательство от мостарской православной общины о ее невмешательстве в дело открытия своего учебного заведения. По словам Безобразова, было получено устное согласие (Писарев — Экмечич 1988: 48–49).

В сентябре 1867 г. в Мостар к месту службы прибыл новый российский консул Алексей Николаевич Кудрявцев⁷. В отличие от своих предшественников, он не разделял восторгов относительно личности С. Перовича. В донесении к послу в Константинополе Николаю Павловичу Игнатьеву (1832–1908) Кудрявцев крайне негативно отзывался об о. Серафиме и его деятельности: «Одаренный природным умом и красноречивым словом, хитрый,

⁷ А. Н. Кудрявцев временно исполнял обязанности консула в Мостаре с сентября 1867 г. по май 1868 г.

честолюбивый и лукавый, он получил очень порядочное образование в Белграде. Прибыв на свою родину, он вскоре сумел сделаться игуменом монастыря Житомысличи (Житомыслич. — *К. М.*). Под личиной патриота и великого ревнителя православия и народа, он возмечтал сделаться митрополитом Герцеговины, великим и вместе зажиточным человеком и захотел пристроить и всю свою родню. Войдя в тесную связь с бывшим русским консулом (В. В. Безобразовым. — *К. М.*) и приобретя лестью и умением говорить полное и неограниченное его доверие, он воспользовался симпатией и влечением его к несчастным единоверцам нашим» (АВПРИ. Ф. 180. Посольство в Константинополе. Оп. 517/2. Д. 2053. Л. 75 об. — 79). Из донесения Кудрявцева в МИД мы узнаем о том, каким образом архимандрит распорядился собранными в России средствами. Сербские газеты пестрели восторженными сообщениями о новой семинарии, открытой при монастыре Житомыслич. Однако «расцвет» этого учебного заведения был только на бумаге. На самом деле С. Перович за 1 000 червонцев купил дом в Мостаре и сдал его в аренду российскому консульству. Остальные деньги он раздал под проценты местным торговцам, а привезенные из России книги якобы выставил на продажу (АВПРИ. Ф. 180. Посольство в Константинополе. Оп. 517/2. Д. 2053. Л. 77 об.). Новая семинария оказалась чистой воды профанацией. «Прежняя для малых детей земледельцев школа осталась так, как была. По-прежнему окна без стекол, закупоренные пуками сена, прежнее малое помещение, прежнее число скамеек. Что было нового — это молодой наставник, воспитывавшийся в Белграде⁸, но едва знающий первоначальное и необходимое для передачи детям и не имеющий никакого понятия ни о риторике, ни о философии и еще менее о богословии. Может ли быть при богословской семинарии только один профессор и тот, получающий по три червонца в месяц жалованья? Могут ли учиться богословию десяти- и двенадцатилетние мальчики, знающие едва читать по складам и выучивающие на память без всякого понимания то, что им укажут в книге? Скажу. В Житомысличах никакой богословской семинарии не было открыто», — сообщал Кудрявцев в 1867 г. (АВПРИ. Ф. 180. Посольство в Константинополе. Оп. 517/2. Д. 2053. Л. 77).

Возможно такого негативного отзыва Перович удостоился из-за личного конфликта, который возник у него с консулом⁹. Однако и другие рос-

⁸ Вероятно имеется в виду Симо Дамьянович (см.: Папић 1978: 99).

⁹ Будучи в России Серафим Перович организовал знакомство и бракосочетание своего младшего брата Йована и Марии Иогансон. Девушка была выбрана на должность директрисы мостарской православной школы для девочек, спонсируемой императрицей Марией Александровной. Учительница прибыла в Мостар со своей матерью в 1866 г. Братья Перовичи ввели Марию Иогансон в заблуждение, обещая ей благополучную жизнь. На деле она оказалась в бедственном положении, Йован забирал у нее плату, получаемую за работу в школе. Мария обвиняла супруга в рукоприкладстве и просила российское консульство о помощи в получении развода и возвращении на родину. Братья Перовичи распространяли по Герцеговине слухи о неблагопристойном поведении российского консульства в Мостаре, запрещали Марии общение с женой консула А. Н. Кудрявцева. Летом

сыйские дипломаты в своих последующих донесениях говорили лишь о существовании училища при монастыре Житомыслич и острой необходимости открытия семинарии.

К примеру, в сочинении вице-консула в Мостаре Николая Александровича Иларионова (1866–1872 гг.) из 1870 г. читаем: «При монастыре устроена школа, которую намерены были преобразовать в семинарию, для чего был допущен сбор в России, но так как для устройства семинарии в полном смысле слова собрано очень мало и не имеется достаточных средств, то при Житомычлицкой школе находится один учитель, дающий самое первоначальное образование. Хотя вообще школа и не соответствует вполне своему назначению, которое хотели придать ей, но все таки она может считаться самым лучшим православным училищем в Герцеговине» (Иларионов 1870: 17).

В конце 1869 г. Иларионов обращался в Московский славянский комитет с просьбой о содействии в открытии семинарии в Житомысличе: «Устройство семинарии крайне необходимо для православных Герцеговины приняв, особенно во внимание усиленные действия католических пропаганд (в рассмотренный период при францисканском монастыре Широкий Брег работала семинария, шла работа по организации большого образовательного центра в Хумаце. — *К.М.*), и должно как можно скорее поспешить помочь исполнению этой самой насущной потребности единоверцев наших. Лица, получившие образование в этой семинарии, могут впоследствии становиться не только священниками разных приходов, но и учителями первоначальных школ, так что скорейшее устройство семинарии необходимо даже прежде открытия других школ. <...> для построения здания семинарии, и для снабжения его всем необходимым требуется по крайней мере 1 500 червонцев, на которые можно будет устроить очень приличное помещение для богословского училища. Кроме этого единовременного пособия необходимо вместе с 100 червонцами, составляющими доход из денег, собранных уже в России, можно содержать несколько хороших учителей, а равно и производить некоторые мелкие расходы; монастырь же может кормить как учителей, так и учеников» ((ГА РФ. Ф. 1750. Московский славянский благотворительный комитет. Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 92 об. — 93).

Интересно, что исследователь Митар Папич в своей монографии о православных школах в Боснии и Герцеговине даже не упоминает о намерении С. Перовича открыть семинарию. Речь идет лишь о работе духовной школы при монастыре Житомыслич. Историк школьного дела в Боснии и Герцеговине говорит о том, что духовная школа во главе с С. Перовичем была открыта в 1866 г. в Мостаре, а в 1867 г. была перенесена в Житомыслич. В учебном заведении действовало 4 класса, оно управлялось школьным

1868 г. Мария, с согласия братьев Перовичей и мостарской православной общины, отправилась в Россию навестить родных. В Герцеговину девушка уже не вернулась, она оставила мужа и должность в школе.

советом в состав которого входил сам С. Перович, Герцеговинский митрополит (глава совета) и пять торговцев (Папић 1978: 99).

В 1870 г. отец Серафим, его брат Йован и священник Леонтий Радулович были арестованы османскими властями по подозрению в организации восстания и отправлены в ссылку в Феццан¹⁰.

По сведениям М. Папича, духовная школа в Житомысле прекратила работу в 1872 г. (Папић 1978: 99). Сменивший Иларионова на посту вице-консула Яков Петрович Славолубов (1872–1875 гг.) в сентябре 1872 г. посетил Житомысле и оставил следующее описание: «На собранные архимандритом Серафимом в России деньги построено здание в 2 этажа с подвалом внизу. В нем имеется 8 келий, трапеза и комната для библиотеки, а также возобновлена церковь. С боку здания производится ныне постройка о 4-х келиях, которая в настоящую зиму приведена будет к концу. Библиотека состоит большею частью из книг, пожертвованных в России; мне показали две древних рукописи. При монастыре имеется маленькая школа, которую посещают до 15 мальчиков. Учителем при школе церковный певец» (АВПРИ. Ф. 180. Посольство в Константинополе. Оп. 517/2. Д. 2058. Л. 129). О богатстве библиотеки монастыря сообщал ранее и Н. А. Иларионов (Иларионов 1870: 16).

В 1873 г. Славолубов повторял просьбу Иларионова о выделении 1 500 червонцев на семинарию в Житомысле в письме в Одесское славянское благотворительное общество (АВПРИ. Ф. 161/1. Главный архив. Оп. 181/2. Д. 628. Л. 6–6 об.). По его прогнозам, к ее обустройству было бы целесообразно приступить в 1875 г., после подготовки преподавателей из местных уроженцев, «дабы свет науки не ограничивался только Мостаром и Житомысле, а проливался бы на всю Герцеговину» (АВПРИ. Ф. 161/1. Главный архив. Оп. 181/2. Д. 628. Л. 6 об.).

Не оставлял надежды на открытие семинарии и мостарский архимандрит Иоанникий Памучина. Еще в 1869 г. он обратился в российский МИД с просьбой о помощи в приобретении на 800 червонцев пятипроцентных билетов государственного банка первого выпуска 1860 г., чтобы следующие с капитала проценты уплачивались ему до кончины, а после шли «на вечные времена», оставляя неприкосновенным сам капитал, в пользу православной герцеговинской семинарии, если она когда-нибудь откроется, в ином случае — в пользу мостарского православного училища (АВПРИ. Ф. 146. Славянский стол. Оп. 495. Д. 6703. Л. 1–5).

В годы османского правления православная семинария так и не была открыта в Герцеговине. Проценты с капитала Памучины, ушедшего из жизни в 1870 г., передавались исправно общине до 1877 г. По прошению российского правительству (1880 г.) выдача была возобновлена. В архивных

¹⁰ 1876 г. братья Перовичи и Л. Радулович были освобождены благодаря вмешательству иностранных держав. В 1889–1903 гг. Серафим Перович занимал кафедру Герцеговинского митрополита.

документах МИД хранятся расписки, свидетельствующие о передаче денежных средств общине за 1881–1891 гг. (АВПРИ. Ф. 146. Славянский стол. Оп. 495. Д. 6703. Л. 53–105).

В 1860-е годы российское правительство оказывало поддержку православным герцеговинцам в деле открытия семинарии в крае, ставка делалась именно на монастырь Житомыслич. История распорядилась так, что Серафим Перович, приложивший больше всех сил для реализации этого замысла, оказался в ссылке¹¹. Российское правительство признало проект неудавшимся, а у благотворительных организаций было недостаточно средств для воплощения его в жизнь.

ИСТОЧНИКИ

- АВПРИ — Архив внешней политики Российской империи. Ф. 146. Славянский стол. Оп. 495. Д. 3801. Л. 82–83.
- АВПРИ. Ф. 146. Славянский стол. Оп. 495. Д. 3968. Л. 2–5.
- АВПРИ. Ф. 146. Славянский стол. Оп. 495. Д. 3949. Л. 20–20 об., Л. 30, Л. 33.
- АВПРИ. Ф. 146. Славянский стол. Оп. 495. Д. 6703. Л. 1–5, Л. 53–105.
- АВПРИ. Ф. 161/1. Главный архив. Оп. 181/2. Д. 799. Л. 155–156.
- АВПРИ. Ф. 161/1. Главный архив. Оп. 181/2. Д. 628. Л. 6–6 об.
- АВПРИ. Ф. 180. Посольство в Константинополе. Оп. 517/2. Д. 2053. Л. 75 об.–79.
- АВПРИ. Ф. 180. Посольство в Константинополе. Оп. 517/2. Д. 2058. Л. 129.
- ГА РФ — Государственный архив Российской Федерации. Ф. 1750. Московский славянский благотворительный комитет. Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 92 об.–93.
- Иларионов Николай. «Православный монастырь Житомыслич в Герцеговине». *Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете*. Кн. 3. Смесь, 1870.
- Писарев Юрий, Экмечич Милорад (отв. ред.). *Освободительная борьба народов Боснии и Герцеговины и Россия. 1850–1864. Документы*. Москва: Наука, 1985.
- Писарев Юрий, Экмечич Милорад (отв. ред.). *Освободительная борьба народов Боснии и Герцеговины и Россия. 1865–1875. Документы*. Москва: Наука, 1988.
- РГИА — Российский государственный исторический архив. Ф. 796. Канцелярия Синода. Оп. 145. Д. 1067. Л. 6–6 об.
- РГИА. Ф. 796. Канцелярия Синода. Оп. 146. Д. 1873. Л. 5–7.
- Убичини Жан Анри Абдолоним, де-Куртейль Паве. *Современное состояние Османской империи. Статистика, правление, администрация, финансы, армия, общины немусульманские и пр. По официальному ежегоднику на 1875–[18]76 г. (салнаме на 1293 г. хиджры) и по другим новейшим документам*. Санкт-Петербург: Типография О. И. Бакста, 1877: 207–213.

ЛИТЕРАТУРА

- Бесаровић Ристо. *Васо Пелагић: живиот и дело*. Сарајево: Свјетлост, 1969.
- Никитин Сергей. *Славянские комитеты в России в 1858–1876 годах*. Москва: Издательство Московского университета, 1960.
- Олюнин Сергей. *Боснийский эялет в конце XVIII–70-х гг. XIX столетия: османский опыт модернизации традиционного общества*. Москва: Академия гуманитарных исследований, 2006.

¹¹ Открывший семинарию в Баня-Луке Васа Пелагич также в 1869 г. был отправлен в ссылку в Малую Азию. См., например: Бесаровић 1969.

- Папић Митар. *Историја српских школа у Босни и Херцеговини*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1978.
- Радосављевић Недељко. „Српска православна црквено-школска општина у Мостару“. *Глас CDXXVIII Српске академије наука и уметности. Одељење историјских наука*. Књ. 18. (2018): 329–350.
- Хевролина Викторија. «Документи архивов СССР по историји школног дела у Босни и Херцеговини у 50–70-х гг. XIX в.». Екмеčić Милорад (ур.). *Међународни научни skup. Problemi istorije Bosne i Hercegovine 1850–1875. (Sarajevo, 13–15 maja 1986)*. Сарајево, 1987: 97–112.
- Алић Ahmed S. *Уређење Босанског ејалета од 1789. до 1878. године*. Сарајево: Оријентални Институт у Сарајеву, 1983.

SOURCES

- AVPRI — Arhiv vneshnej politiki Rossijskoj imperii. F. 146. Slavyanskij stol. Op. 495. D. 3801. L. 82–83.
- AVPRI. F. 146. Slavyanskij stol. Op. 495. D. 3968. L. 2–5.
- AVPRI. F. 146. Slavyanskij stol. Op. 495. D. 3949. L. 20–20 ob., L. 30, L. 33.
- AVPRI. F. 146. Slavyanskij stol. Op. 495. D. 6703. L. 1–5, L. 53–105.
- AVPRI. F. 161/1. Glavnyj arhiv. Op. 181/2. D. 799. L. 155–156.
- AVPRI. F. 161/1. Glavnyj arhiv. Op. 181/2. D. 628. L. 6–6 ob.
- AVPRI. F. 180. Posol'stvo v Konstantinopole. Op. 517/2. D. 2053. L. 75 ob.–79.
- AVPRI. F. 180. Posol'stvo v Konstantinopole. Op. 517/2. D. 2058. L. 129.
- GA RF — Gosudarstvennyj arhiv Rossijskoj Federacii. F. 1750. Moskovskij slavyanskij blagotvoritel'nyj komitet. Op. 1. Ed. hr. 68. L. 92 ob.–93.
- Ilarionov Nikolaj. «Pravoslavnyj monastyr' Zhitomyslich v Gercegovine». *Chteniya v imperatorskom obshchestve istorii i drevnostej rossijskih pri Moskovskom universitete*. Kn. 3. Smes', 1870.
- Pisarev Yurij, Ekmechich Milorad (otv. red.). *Osvoboditel'naya bor'ba narodov Bosnii i Gercegoviny i Rossiya. 1850–1864. Dokumenty*. Moskva: Nauka, 1985.
- Pisarev Yurij, Ekmechich Milorad (otv. red.). *Osvoboditel'naya bor'ba narodov Bosnii i Gercegoviny i Rossiya. 1865–1875. Dokumenty*. Moskva: Nauka, 1988.
- RGIA — Rossijskij gosudarstvennyj istoricheskij arhiv. F. 796. Kancelyariya Sinoda. Op. 145. D. 1067. L. 6–6 ob
- RGIA. F. 796. Kancelyariya Sinoda. Op. 146. D. 1873. L. 5–7.
- Ubichini Zhan Anri Abdolonim, de-Kurtejl' Pave. *Sovremennoe sostoyanie Ottomanskoj imperii. Statistika, pravlenie, administracija, finansy, armiya, obshchiny nemusul'manske i pr. Po oficial'nomu ezhegodniku na 1875–[18]76 g. (salname na 1293 g. hidzhry) i po drugim novejsim dokumentam*. Sankt-Peterburg: Tipografiya O. I. Baksta, 1877: 207–213.

REFERENCES

- Алић Ahmed S. *Уређење Босанског ејалета од 1789. до 1878. године*. Сарајево: Оријентални Институт у Сарајеву, 1983.
- Besarović Risto. *Vaso Pelagić: život i delo*. Сарајево: Svjetlost, 1969.
- Nikitin Sergej. *Slavyanskije komitety v Rossii v 1858–1876 godah*. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1960.
- Olyunin Sergej. *Bosnijskij eyalet v konce XVIII–70-h gg. XIX stoletiya: osmanskij opyt modernizacii tradicionnogo obshchestva*. Moskva: Akademiya humanitarnyh issledovanij, 2006.
- Papić Mitar. *Istorija srpskih shkola u Bosni i Hercegovini*. Сарајево: Veselin Maslesha, 1978.
- Radosavljević Nedeljko. „Српска православна црквено-школска општина у Мостару“. *Глас CDXXVIII Српске академије наука и уметности. Одељење историјских наука*. Књ. 18 (2018): 329–350.

Hervolina Viktoriya. «Dokumenti arhivov SSSR po istorii shkol'nogo dela v Bosnii i Hercegovine v 50–70-h gg. XIX v.». Ekmečić Milorad (ur.). *Međunarodni naučni skup. Problemi istorije Bosne i Hercegovine 1850–1875. (Sarajevo, 13–15 maja 1986)*. Sarajevo, 1987: 97–112.

Ксенија Мељчакова

„ДА СЕ ПРОЛИЈЕ СВЕТЛО НАУКЕ НА ЧИТАВУ ХЕРЦЕГОВИНУ...“ —
РУСКЕ ДИПЛОМАТЕ О ПОКУШАЈИМА ОТВАРАЊА ПРАВОСЛАВНЕ
БОГОСЛОВИЈЕ У ПЕРИОДУ ОД 1850. ДО 1870-ИХ ГОДИНА

Резиме

Чланак је посвећен покушајима отварања православне богословије у Херцеговачком санцаку у периоду од 1850. до 1870-их година. Русија је у овом периоду пружала помоћ православном становништву у покрајини у реализацији просветних пројеката. Танзимат је православним општинама дао прилику за отварање богословија која би могла решити један од основних проблема — недостатак школованих свештеника.

Серафим Перовић је почео радити на отварању богословије у манастиру Житомислић. У руским архивима се налазе документи о помоћи Херцеговцима од стране Министарства иностраних послова Руске Империје, Светог Синода и Московског словенског добротворног комитета која је била усмерена на реализацију овог пројекта.

Кључне речи: Мостар, Херцеговачки санцак, Руски конзулат, манастир Житомислић, Серафим Перовић.

Людмила Кузьмичева

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
e-mail kuzmicheva3@yandex.ru
<https://orcid.org/0000-0001-7671-6492>

Lyudmila Kuzmicheva

Moscow State University M. V. Lomonosov
e-mail kuzmicheva3@yandex.ru
<https://orcid.org/0000-0001-7671-6492>

ВКЛАД СЕРБСКОГО МИТРОПОЛИТА МИХАИЛА (1826–1898) В РАЗВИТИЕ СЕРБСКО-РУССКИХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

THE CONTRIBUTION OF SERBIAN METROPOLITAN MICHAEL (1826–1898) TO THE DEVELOPMENT OF SERBIAN-RUSSIAN CULTURAL RELATIONS

В статье исследуется вклад сербского митрополита Михаила (1826–1898) в становление и развитие культурных связей Сербии и России. После завершения обучения в Киевской духовной академии Милое Йованович был пострижен в монахи с именем Михаил. По возвращении на родину наряду с пастырским служением он активно занимался политической, просветительской и культурной деятельностью. Митрополит Михаил пользовался большим уважением и популярностью в России, среди его друзей и корреспондентов были известные деятели славянофильского движения, представители высшей аристократии, ученые, дипломаты и военные. Митрополит прилагал большие усилия к пропаганде в России сербской истории и задачи освобождения и объединения сербского народа. Он много лет снабжал российские библиотеки сербскими изданиями, способствовал переводам российской литературы на сербский язык. Митрополит принял активное участие в подготовке сербского раздела Всероссийской этнографической выставки 1867 г. Особое место занимает роль митрополита в обучении в России сербских студентов, в том числе и девушек из сербских земель для подготовки их к преподавательской деятельности. В качестве церковного и культурного представителя Сербского княжества в России митрополит Михаил добился разрешения открыть в 1874 г. Сербское Подворье в Москве.

Ключевые слова: Митрополит Михаил, Сербия, Россия, Сербское Подворье в Москве, Славянский съезд 1867 г., сербские студенты.

This article examines the contribution of Serbian Metropolitan Michael (1826–1898) to the establishment and development of cultural ties between Serbia and Russia. After completing his studies at the Kyiv Theological Academy, Miloje Jovanović was tonsured a monk with the name Michael. Upon returning to his homeland, in addition to his pastoral

ministry, he was actively involved in political, educational, and cultural activities. Metropolitan Michael enjoyed great respect and popularity in Russia; his friends and correspondents included prominent figures of the Slavophile movement, members of the upper aristocracy, scholars, diplomats, and military personnel. The Metropolitan made significant efforts to promote Serbian history in Russia and the goal of liberation and unification of the Serbian people. For many years, he supplied Russian libraries with Serbian publications and facilitated the translation of Russian literature into Serbian. The Metropolitan took an active part in preparing the Serbian section of the All-Russian Ethnographic Exhibition of 1867. The Metropolitan played a special role in educating Serbian students in Russia, including young women from Serbian lands, to prepare them for teaching. As the ecclesiastical and cultural representative of the Serbian Principality in Russia, Metropolitan Michael secured permission to open a Serbian Metochion in Moscow in 1874.

Keywords: Metropolitan Michael, Serbia, Russia, Serbian Metochion in Moscow, Slavic Congress of 1867, Serbian students.

Культурные, церковные, общественные и даже политические связи России и Сербии во второй половине XIX века неразрывно связаны с именем митрополита сербского Михаила (Йовановича), 200-летие со дня рождения которого будет отмечаться в 2026 г. Деятельность митрополита Михаила была настолько многогранной, что насчитываются десятки работ, посвященных различным аспектам его активности — политике, богословию, общественным и культурным связям.

После признания в 1830 г. автономии Сербского княжества в Белграде в 1832 году, под юрисдикцией Константинопольского патриархата была учреждена автономная митрополия, получившая в 1879 году автокефалию, признанную Вселенской патриархией. Сербский митрополит Петр (Йованович) (1800–1864) понимал необходимость укрепления национальных церковных кадров. В 1836 г. он основал в Белграде первую семинарию, ставшую центром по подготовке духовенства. Однако образовательный уровень в новом учебном заведении был еще невысок. Поэтому митрополит Петр отобрал лучших слушателей семинарии и направил их учиться в Россию. Среди них в 1846 г. для обучения в Киевской духовной семинарии в Россию отправился Милое Йованович (1826–1898), ставший впоследствии преемником митрополита Петра и главой православной церкви Сербии.

Окончив в 1849 г. семинарию в Киеве, а в 1853 г. там же духовную академию, он был пострижен в монахи в Киево-Печерской Лавре с именем Михаил. По возвращении на родину в 1854 г. он вскоре стал епископом Шабацким, а уже в июле 1859 г. был избран Сербским митрополитом. Этот высший церковный пост в Сербском княжестве, а с 1882 г. — в Сербском королевстве митрополит Михаил занимал дважды: с 1859 по 1881 г., и затем с 1889 по 1898 г., когда вернулся в Белград после нескольких лет изгнания.

Ставший ему близким Киев, где он провел восемь лет учения, он посетил еще несколько раз. В 1869 г. митрополит Михаил участвовал в праздновании 50-летия Киевской духовной академии. В 1885 г. он прибыл в Киев изгнанником и политическим эмигрантом. О его пребывании в это время в Киеве заботилось российское правительство и лично обер-прокурор

Святейшего Синода К. П. Победоносцев, глубоко огорченный изгнанием митрополита из Сербии. По его ходатайству Священный Синод принял постановление: «Святейший Синод, не встречая с своей стороны препятствий к приезду преосвященного митрополита Сербского Михаила в Россию, полагал бы назначить ему место пребывания в одном из духовных учреждений Киевской епархии, в которой преосвященный Михаил получил высшее богословское образование и которая поэтому ближе ему известна, чем всякая другая епархия империи» (*Москва — Србија* 2012: 191). Были приняты меры и в обеспечении материального положения сербского митрополита, а в 1890 г. он посетил город как вновь глава сербской церкви.

Его роль и место в укреплении и расширении сербо-русских связей выходят далеко за рамки только церковных отношений. За большой вклад в дело укрепления русско-сербских церковных, культурных и научных связей митрополит Михаил в 1869 г. был избран почетным членом Санкт-Петербургского университета, а в 1871 г. этой же чести его удостоил Московский императорский университет. Награжден был он и высшими российскими орденами Св. Анны 1-й степени и Св. Александра Невского.

Митрополит был, безусловно, неординарным, живым и талантливым человеком. Его уважали современники, оставившие яркие впечатления от общения с ним. Конечно, если говорить о вкладе в развитие культурных связей России и Сербии надо прежде всего обратиться к собственно пастырскому служению митрополита, его богословской деятельности и контактах с российскими церковными и общественными деятелями. Известный российский историк церкви И. С. Пальмов называл митрополита «ревнителем церковного благоустройства и церковного мира», являвшего «в своей жизни редкий пример неустанных подвигов на пользу святой церкви, отечества, сербства и даже целого славянства», «типичного выразителя истинных идеалов сербства и великого славянина, ясно понимавшего и глубоко верившего в историческое призвание России в славянском мире» (Пальмов 1898: 2).

Митрополит прежде всего способствовал церковному единению и сотрудничеству сербской и российской православных церквей. «Руски джак» (как сербы называют учившихся в России), он хорошо понимал значение церковного российского опыта для молодого сербского государства. Об этом вдохновенно вспоминал в 1917 г. будущий глава Русской православной церкви за границей Митрополит Антоний (Храповицкий). Его встречи с митрополитом Михаилом в 1885 и 1890 годах оставили в его памяти глубокий след. Вот как он вспоминал общение с митрополитом Михаилом в Киеве в 1885 г.: «В ту же ночь я собирался выехать из Киева в Холм, но мы с отцом Михаилом решили зайти в помещение митрополита Михаила, чтобы расписаться в книге посетителей, в полной уверенности, что утомленный летней жарою и продолжительным сидением на обеде старец предавался глубокому сну. Каково же было наше удивление, когда мы нашли его сидящим в рясе и камилавке с пером в руках над письмом и сербскими газетами. Он бодро и дружелюбно приветствовал нас и опять много и оду-

шевленно говорил о великом значении ученого монашества для России, славянства и всего Востока, о борьбе православной культуры с языческою европейскою, о необходимости деятельного единения православных церквей, вспоминал с любовью свою студенческую жизнь в Киеве и вдохновенно благословил меня на дальнейшее служение» (Митрополит Антоний 2007: 795).

Переписка сербского митрополита Михаила, хранящаяся в десятках архивохранилищ России и Сербии невероятно обширна и разнообразна. Его корреспонденты и адресаты составляют палитру от леворадикальных политических деятелей до высочайших особ. К последним доступ ему открывали, в частности, состоящие с ним в переписке придворные дамы, входящие в благотворительные общества и занимающиеся помощью единоверцам на Балканах. Это в первую очередь графиня Антонина Дмитриевна Блудова (1813–1891) и жена известного славянофила Анна Федоровна Тютчева-Аксакова (1829–1889).

Особое место занимают контакты митрополита Михаила со славянофильскими деятелями — прежде всего с Иваном Сергеевичем Аксаковым (1823–1886) и Нилом Александровичем Поповым (1833–1892). Создание в 1858 г. славянских комитетов в России открыло новые возможности в культурном сотрудничестве двух народов. Митрополит Михаил сразу же установил прямые контакты с деятелями Московского славянского комитета, состоял с ними в переписке и даже принимал участие в их заседаниях. Он информировал своих московских корреспондентов о состоянии церковных дел в Сербии и в соседней Австро-Венгрии. Остановимся на трех важных направлениях деятельности митрополита Михаила по развитию культурных и церковных связей России и Сербии, которые он осуществлял в сотрудничестве с Московским славянским комитетом.

Славянский съезд 1867 г. в Москве

Весной 1867 г. Москва стала центром крупного научного, культурного и политического события. Впервые в России проводилась масштабная Всероссийская этнографическая выставка, которая была торжественно открыта в Московском Манеже 23 апреля 1867 г. Она продолжалась почти два месяца и была закрыта 18 июня. Выставка стала одновременно и первой общеславянской выставкой, в ее рамках проходил и второй славянский съезд. Первый съезд прошел в мае 1848 г. в Праге. Подготовка к съезду велась при активном участии российских консулов на Балканах и координировалась настоятелем церкви при российском посольстве в Вене протоиереем М. Ф. Раевским, осуществлявшим контакты с представителями славянского мира. Митрополит Михаил, который был в постоянном контакте и дружеских отношениях с М. Ф. Раевским, принял самое активное участие в подготовке выставки и отборе кандидатур для поездки в Москву. Сербская группа на Московской этнографической выставке была самой представительной и многочисленной из всех приехавших славянских де-

легаций. Она насчитывала 28 человек, из которых 12 сербов были жителями Сербского княжества, а 16 человек представляли сербов из Австрийской империи.

Экспонаты, присланные в Москву при активном содействии митрополита Михаила, отражали повседневную жизнь сербов разных регионов и составили один из самых ярких разделов выставки. Выполненные в натуральную величину и одетые в национальные сербские костюмы манекены — молодые мужчины, женщины, старики и дети составили многофигурную композицию «Сербь из различных местностей, слушающие слепого певца» (*Москва — Србија* 2011: 338–339). Сербский раздел выставки пользовался особой популярностью у посетителей, получивших возможность увидеть сцену из жизни братского народа.

Всероссийская выставка была, с одной стороны, важнейшим российским имперским мероприятием, представившим все многообразие населения и его повседневной жизни в огромной стране и положившим начало оформлению этнографической науки в России, а с другой стороны это была демонстрация языкового, культурного, духовного и исторического единства зарубежных славянских народов с народами России. Митрополит Михаил с воодушевлением воспринял итоги славянской встречи в Москве и активно стал готовиться к проведению следующего славянского съезда в 1869 г. в Белграде. Он видел в предстоящем съезде не столько политическое, сколько культурное, просветительское мероприятие. Он писал Н. А. Попову: «Дело будет главное — сближение, знакомство обобщение мыслей, утверждение взаимной доверенности, облегчение литературных целей славянской идеи, славянских стремлений и т. п.» (*Москва — Србија* 2011: 355).

Митрополит Михаил и обучение сербских воспитанников в России

Митрополит многое сделал для обучения в России сербских студентов. Конечно, в первую очередь митрополит заботился о подготовке церковных кадров, направляя сербских студентов в духовные семинарии и академии России. Об этих воспитанниках написано немало, начиная со знаменитой Заметки русского консула в Ускюбе (Скопье) А. К. Беляева, составленной для российского внешнеполитического ведомства в 1906 г. (Пилипович 2013).

Для подготовки сербских священников, которые будут работать в славянских областях Османской империи митрополит Михаил еще в 1860 г. получил от российских благотворителей через графиню А. Д. Блудову средства на ежегодное содержание для обучения в белградской семинарии «17-ти учеников из турецких провинций» (*Јуџословени* 1989: 126). Сама графиня очень высоко ценила митрополита Михаила за «чистоту его характера» (*Јуџословени* 1989: 128). и горячо протестовала против обвинений выдвигаемых против него в 1874 г. российскими дипломатами в Белграде (*Јуџословени* 1989: 137).

Митрополит Михаил не только внимательно следил за образованием своих соотечественников в богословских учреждениях России, но и заботился об их дальнейшем служении церкви. С огорчением констатируя, что «многие светские, учившиеся в России, или забывшие свое назначение или по другим целям оставляют нас и переходят служить по другим частям» он направляет в Киевскую Духовную Академию в 1863 г. трех стипендиатов, из которых два дьякона — вдовца «чтобы они прямо знали свое назначение и потом по необходимости будут служить церкви» (*Зарубежные славяне* 1975: 397–398).

Хотелось бы обратить особое внимание на стремление митрополита направить в Россию для обучения сербских девочек и девушек с тем, чтобы они, вернувшись на Балканы, причем не только в Сербию, но и в Боснию и Герцеговину, Старую Сербию и Черногорию, могли работать учительницами и способствовать развитию женского образования.

Благодаря активности митрополита Михаила, поддержанной Московским славянским комитетом осенью 1871 г. начала работу при Алексеевском женском монастыре в Москве школа для девочек из Сербии и Болгарии с пансионом. Пансион принимал девочек с 12 лет и учили их на протяжении 5–6 лет. Школа давала девочкам широкое образование и готовила в первую очередь учительниц. Курс обучения должен был длиться 4 года, но тем, кто приехал, не зная русского языка, сначала надо было проучиться год в подготовительном классе. Преподавали в школе Закон Божий, русский, болгарский, сербский и церковнославянский языки, арифметику, географию, историю, «первые сведения из естественных наук», чистописание и рисование, пение и рукоделие. Планировалось еще обучать сербскому языку болгарок, а сербок — болгарскому (*Москва — Србија* 2011: 240–243, 247–248, 250–261, 264–265, 269–270).

В 1883 г. последний год существования школы ее закончили шесть сербских девушек: Катарина Йованович, Милица Йованович, Лепосава Миович, Даринка Огненович, Томания Радакович, Анжелия Стойкович (Блажић-Иванова 2016: 147–148).

В отчете Славянского Комитета о работе школы от 6 декабря 1872 г. говорилось: «Число наставников и наставниц... увеличено с октября, ибо годичное испытание, обнаружив успехи воспитанниц, указало вместе с тем на необходимость расширить круг преподавания. Ныне при училище имеется, кроме главной наставницы русского, французского и немецкого языков, двух надзирательниц, законоучителя, преподавателя математики и физики и врача, трудящихся бесплатно, несколько лиц, получающих вознаграждение от Комитета: учительница истории, географии и музыки (25 рублей в месяц), учитель болгарского языка (15 рублей в месяц), учитель сербского языка (15 рублей в месяц), учитель рисования и живописи (15 рублей в месяц). Кроме того, воспитанницы обучаются церковному пению и рукоделию, а на содержание каждой из них отпускается из средств Комитета по 50 рублей в год» (Раевская 2016). Заботу о славянских девочках

взяла на себя игуменья монастыря Антония (Александра Николаевна Троилина) (1821–1897), с которой митрополит состоял в переписке. После закрытия в 1878 г. Московского славянского благотворительного общества было создано Попечительство над славянскими девицами, воспитывающимися в Москве. Дело митрополита Михаила таким образом продолжалось, о чем свидетельствует отчет Попечительства за 1879–1892 годы (*Москва — Србија* 2012: 266–269). Женское образование стало для Сербии актуальным и в 1913 сербский министр просвещения Любомир Йованович предлагает своему королю открыть в Белграде русский Женский институт по образцу Смольного института (*Москва — Србија* 2012: 576–577).

Митрополит Михаил и его соратники много сделали для того, чтобы православные жители в Сербии обрели высокообразованных, достойных пастырей. Но митрополит понимал, что укрепление веры в стране невозможно без духовной литературы, богословских трудов, печатных проповедей и учебников Закона Божьего. Эту работу предстояло сделать новому поколению выпускников русских духовных учебных заведений. Отбором кандидатов для обучения митрополит занимался лично, при этом не оставляя вниманием и уроженцев Боснии и Герцеговины.

Не всегда его усилия встречали поддержку у российских дипломатов. Митрополит опасался и не без оснований, что из России сербские студенты могут вернуться зараженными революционными идеями. Этими мыслями он поделился с российским консулом в Белграде Н. П. Шишкиным. А тот в свою очередь сообщал своему начальству в Санкт-Петербург в августе 1871 г.: «Мне весьма трудно судить о направлении умов нашей учащейся молодежи в настоящее время, но каково оно было прежде я могу судить по сербским питомцам особенно Киевской семинарии, вернувшимся на родину отъявленными нигилистами» (*Уједињена* 1977: 202).

Забываясь об убранстве сербских церквей митрополит направлял на учебу в Россию не только богословов, но и будущих художников-иконописцев: Михаила Борисавлевича, Живка Юговича, Благоя Кулича, Георгия Момчиловича и Милутина Бл. Марковича (Савић, 2008: 263–270).

Характерно, что Милош, младший брат Михаила Борисавлевича иконописца и преподавателя рисунка и графики, закончившего Санкт-Петербургскую Академию Художеств в 1878 г., также как и его брат учился в России, но на медицинском факультете Московского университета с 1878 г., то есть практически одновременно с А. П. Чеховым.

О Милоше Борисавлевиче и его товарище Милане Жикиче, также учившемся на медицинском факультете Московского университета, митрополит Михаил писал Нилу Александровичу Попову в сентябре 1882 г.: «При сем осмеливаюсь попросить Вашего благосклонного внимания к студентам сербам, которые в Вашем университете изучают медицину, а очень нуждаются. Отец Милана Жикича лично просил похлопотать о сыне, чтобы ему дали пособие до окончания курса. Это очень бедный и убитый горем человек, заслуживающий сожаления, которого вся надежда на этом единствен-

ном сыне. Другой Милош Борисавлевич на пятом курсе и, значит, кончает свое учение и ему очень нужна поддержка, чтобы мог счастливо завершить свое учение» (Блажић-Иванова 2016: 141–142).

Лишенный своего митрополичьего поста, находящейся в тяжелом моральном и материальном положении митрополит Михаил все же не забывал о сербских питомцах в России. Но и сам вынужден был обратиться за помощью из Белграда с письмом к императору Александру III: «Почти два года жил без средств, но здесь находил возможность существовать, чего в другом месте вовсе нельзя, не будет никакой возможности. Посему припадаю к щедротам Вашего Величества и покорнейше прошу пособия для существования в изгнании на чужбине» (Блажић-Иванова 2016: 145–146).

Сербский исследователь Радован Пилипович справедливо отмечает, что русские духовные учебные заведения воспитали таких самобытных ученых-богословов, как Михаил Йованович и Никодим Милаш, епископ Далматинский, о которых русский дипломат Беляев писал: «Если бы Россия со своими духовными учебными заведениями ничего другого и не дала сербам, кроме них двух, то и этого было бы достаточно, чтобы сербский народ обязан был ее вечно благодарить» (Пилипович 2013: 102).

Митрополит Михаил и открытие Сербского Подворья в Москве

30 ноября 1874 г. в самом центре Москвы по адресу Солянка 4, неподалеку от Яузских и Варварских ворот, в церкви св. Кира и Иоанна было торжественно открыто Подворье Сербской митрополии.

Идея открытия Подворья принадлежала с российской стороны Николаю Николаевичу Дурново, а с сербской митрополиту Михаилу. Обе эти фигуры, знаковые в становлении и развитии русско-сербских общественных, политических и духовных связей, встретились в 1869 г. в Москве и приняли решение ходатайствовать об открытии Подворья. Задача была непростой, так как еще не было случая, чтобы открывалось иностранное подворье не в ранге Патриархии.

Подворье должно было, по мнению членов Славянского комитета, служить делу политического объединения сербского народа и создания автокефальной сербской церкви. Об этом прямо пишет в своей записке об открытии подворья Н. Н. Дурново: «Сербское подворье должно зависеть от митрополита княжества Сербии; до тех пор, покуда все сербы не соединятся в одно государство, тогда подворье будет зависеть от Сербского патриарха» (Дурново: 29b).

Подворье должно было стать также центром по сбору пожертвований, поступающих от различных учреждений и частных лиц Российской империи в пользу не только православных храмов, но и бедствующего славянского населения Османской империи. Оно также должно было вести учет всех учащихся, прибывших из сербских земель в Россию, оказывать им материальную поддержку и помогать в случае возникновения каких-либо трудностей.

Но еще до открытия Подворья начались проблемы с подбором настоятеля. Первая кандидатура, предложенная митрополитом Михаилом, была решительно отклонена российской стороной. Это был любимый ученик митрополита Михаила, получивший образование в России, архимандрит Нестор (Попович).

В истории сербской церковной жизни архимандрит Нестор (1833–1884) занимает весьма заметное место. После окончания Белградской семинарии он работал учителем, а затем стал приходским священником. После смерти жены в 1854 г. уехал на обучение в Россию, где окончил Киевскую духовную академию. По возвращении в Белград в 1863 г. он сначала служил в духовном суде Белградской митрополии, с 1865 г. преподавал в гимназии. В 1868 г. был произведен в сан протоиерея, став в то же время профессором Белградской семинарии, а затем и ее ректором. Принял постриг 11 декабря 1872 г., а 11 марта 1873 г. был произведен в архимандриты. В 1883–1884 гг. он был назначен на ответственный пост епископа Нишской епархии, где вскоре и скончался. Нестор оставил по себе добрую память как грамотный и добросовестный духовный пастырь. Следует отметить, что этот прекрасный знаток догматики и богословия, известный публицист, четыре года обучавший богословской науке сербского князя Милана Обреновича, характеризовался русскими дипломатами крайне негативно (*Письма*: 13–13b, 23–23b). Однако позднее, после его скоропостижной смерти в 1884 г., российский МИД занес его в список самых талантливых выпускников русских духовных учреждений (Пилипович 2013: 115). Чем же мог так себя скомпрометировать основатель сербских духовных журналов *Пасыйрь* и *Сион* в глазах русских консулов?

Документы свидетельствуют, что сомнения вызывали его политические взгляды. Российское министерство иностранных дел было весьма озабочено распространением революционных и либеральных идей в Сербском княжестве, в том числе и среди духовенства. Несмотря на рекомендацию митрополита Михаила, российская сторона отклонила кандидатуру архимандрита Нестора. Способствовал этому и русский консул в Белграде Н. П. Шишкин, который обвинял Нестора в «либеральном умонастроении». Эта подозрительность по отношению к Нестору сохранялась у российских консулов и позднее. В 1875 г., когда архимандрит Нестор был кандидатом на занятие шабацкой епископской кафедры, русский консул А. Н. Карцов сообщал в строго секретном донесении директору Азиатского департамента А. А. Мельникову: «...во главе кандидатов митрополии стоит знакомый императорскому министерству архимандрит Нестор, которому в 1873 году за чудовищно-безнравственное поведение высочайше воспрещен был въезд в Россию» (*Уједињена* 1977: 350).

Ответственность за нравственное состояние сербского духовенства Карцов возлагал на митрополита Михаила: «Не менее пагубно отразилось вредное направление главы сербской церкви на духовенстве белом. Правда, что его распушенность и безнравственность не достигли еще тех пределов как среди монашествующих, но, следуя примеру своего владыки, священ-

ники более занимаются борьбою внутренних политических партий, чем отправлением духовных треб прихожан, в которых вследствие этого всё глубже и глубже укореняются чувства неуважения к своему духовенству, вместе с полным к вере и церкви равнодушием» (*Уједињена* 1977: 351).

Об этом же пишет русский консул в Белграде Н. П. Шишкин, которого митрополит Михаил обвинял в том, что он из личной неприязни очернил архимандрита Нестора в глазах русского правительства и «успел представить человеком безнравственным и вольнодумцем, между тем как он монах самый смиренный и поведения безукоризненного» (*Уједињена* 1977: 350).

Н. П. Шишкин, вернувшись в июне 1873 г. после почти годового отсутствия в Белград, встретился с митрополитом Михаилом и вновь убедился в его политической активности, связанной с поддержкой сербской прогрессивной организации «Объединенная сербская молодежь» (Омладина): «Митрополит до того увлекся своими связями с Омладиною и преследуемыми ею происками, что занимается исключительно политическими соображениями. Все три правительства, составившиеся одно за другим в течение моего здесь 10-летнего пребывания, видели высокопреосвященного в рядах оппозиции; митрополия сделалась сборным местом недовольных, и еще недавно, когда образовывалось министерство после смерти генерала Блазнавца, князь Милан имел в руках список министров, составленный в доме его высокопреосвященства, и в присутствии своих приближенных выразился, что покровительство митрополита в его глазах есть ручательство полной неблагонадежности» (*Уједињена* 1977: 326).

Заменявший Шишкина А. Н. Церетелев в своих донесениях также критически характеризовал деятельность митрополита Михаила и поэтому не выдал его кандидату на пост настоятеля Сербского подворья архимандриту Нестору разрешение на въезд в Россию.

Митрополиту Михаилу пришлось искать другого кандидата. Им стал архимандрит монастыря в Горняке (Белградская митрополия) Савва (Грбович) (1825?–1880), который возглавил Подворье в мае 1874 г. и оставался на этом посту до самой смерти. Он скончался 8 октября 1880 г. в Москве и был похоронен на территории Алексеевского Девичьего монастыря.

Митрополит считал, что Сербское Подворье будет способствовать более глубоким знаниям в России о сербском народе и его истории. Именно с этой целью он также регулярно присылал для библиотек России различные сербские издания, в том числе *Гласник*. Сербская художественная и богословская литература, периодика пополняли славянские разделы российских библиотек. Эту его деятельность высоко ценил профессор Московского университета Н. А. Попов.

Завершить характеристику деятельности митрополита Михаила хотелось бы словами скупого на похвалы российского консула Беляева.

«Митрополит Михаил был славянином в широком значении слова. В ущерб даже собственным сербским интересам много помог учреждению Болгарского экзархата, принимал болгарскую молодежь на обучение в сербские школы, печатал в Сербии книги для болгар и вообще работал для

духовного возрождения последних. Он был горячим приверженцем России, за что, как известно, одно время подвергся гонению и в течение шести лет был лишен кафедры. Митрополит Михаил был, безусловно, самым замечательным из всех сербов, воспитанных в русских учебных заведениях» (Пилипович 2013: 109).

ЛИТЕРАТУРА

- Блажић Јована Пејић, Екатерина Владимировна Иванова. „Нова сведочанства из живота митрополита Михаила од свргнућа до поновог повратка (1881–1889)“. *Мешовићџа грађа*. Књ. XXXVII (2016): 123–157.
- Дурново Н. *Доклад об устройстве Сербского подворья в Москве. Приложение: донесения церковного старосты Телешова протоиерею Ивановской церкви Капустину об организации подворья*. Государственный архив Российской Федерации. Ф. 1750. Оп. 1. Д. 43. Л. 29 об.
- Југословени и Русија. Документи из архива М. Ф. Рајевског 40–80 година XIX века. Т. II. Књ. I. Београд: Историјски институт. 1989.
- Зарубежные славяне и Россия. Документы архива М. Ф. Раевского. 40–80-е годы XIX века. Москва: Наука, 1975.
- Митрополит Антоний (Храповицкий). *Мои воспоминания о митрополите Михаиле сербском. (1917 г.)*. Митрополит Антоний (Храповицкий). *Собрание сочинений*. Т. I: ДАРЪ. Москва: 2007.
- Москва — Србија, Београд — Русија = Москва — Сербия, Белград — Россия: документи и материјали = сборник документов и материалов. Друшћивене и полицичке везе 1804–1878 = Обществено-политическе вези. 1804–1878 г. Т. 2. Београд: Архив Србије; Москва: Главное архивное управление города Москвы: Государственный архив Российской Федерации, 2011.
- Москва — Србија, Београд — Русија: документи и материјали. Том 3, Друшћивено-поличке и културне везе 1878–1917. = Москва — Сербия, Белград — Россия: сборник документов и материалов. Обществено-политическе и културне вези 1878–1917 г. Т. 3. Београд: Архив Србије; Москва: Главное архивное управление города Москвы, 2012.
- Пальмов И. С. *Блаженнопочивший сербский митрополит Михаил, как ревнитель церковного благоустройства и церковного мира*. Санкт-Петербург, 1898.
- Пилипович Р. «Сербь в богословских учебных заведениях России во второй половине XIX века — мнение царского дипломата». *Русский сборник: исследования по истории России*. Т. XIV. Москва, 2013: 95–152.
- Письма Н. А. Попову митрополита Михаила. Научно-исследовательский Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 239. П. 13. Д. 47. Л. 13–13 об., 23–23 об.
- Раевская Мария. «Школа славянских умниц». *Москва. Центр*. 27.10.2016. <https://caoinform.moscow/monastery-gotovil-uchitel'nits-dlya-balkan/>
- Савић Мирјана. „Школовање српских ђака у Русији и митрополит Михаилo“. *Живои и дело митрополија Михаила (1826–1898)*. Београд, 2008: 263–270.
- Уједињена Омладина Српска и њено доба. *Грађа из совјетских архива*. Нови Сад: Матица Српска; Москва: Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1977.

REFERENCES

- Blažić Jovana Pejić, „Yekaterina Vladimirovna Ivanova. Nova svedočanstva iz života mitropolita Mikhaila od svrgnuća do ponovog povratka (1881–1889)“. *Mešovita građa*. Knj. XXXVII (2016): 123–157.
- Durnovo N. *Doklad ob ustroistve Serbskogo podvorya v Moskve. Prilozhenie: doneseniya tserkovnogo starosti Teshova protoireyu Ivanovskoi tserkvi Kapustinu ob organizatsii podvorya*. Gosudarstvennii arkhiv Rossiiskoi Federatsii. F. 1750. Op. 1. D. 43. L. 29 ob.

- Jugosloveni i Rusija. Dokumenti iz arhiva M. F. Rajeuskog 40–80 godine XIX veka.* T. II. Knj. I. Beograd: Istorijski institut. 1989.
- Mitropolit Antonii (Khrapovitskii). "Moi vospominaniya o mitropolite Mikhaile serbskom. (1917 g.)". Mitropolit Antonii (Khrapovitskii). *Sobranie sochinenii.* T. I: DAR. Moskva: 2007.
- Moskva — Srbija, Beograd — Rusija = Moskva — Serbiya, Belgrad — Rossiya: dokumenta i materijali = sbornik dokumentov i materialov. Drushtvene i politichke veze 1804–1878 = Obshchestvenno-politicheskie svyazi. 1804–1878 gg.* T. 2. Beograd: Arhiv Srbije; Moskva: Glavnoe arkhivnoe upravlenie goroda Moskvi: Gosudarstvennii arkhiv Rossiiskoi Federatsii, 2011.
- Moskva — Srbija, Beograd — Rusija: dokumenta i materijali.* T. 3. Društveno-političke i kulturne veze 1878–1917. = Moskva — Serbiya, Belgrad — Rossiya: sbornik dokumentov i materialov. Obshchestvenno-politicheskie i kulturne svyazi 1878–1917 gg. T. 3. Beograd: Arhiv Srbije; Moskva: Glavnoe arkhivnoe upravlenie goroda Moskvi, 2012.
- Palmov I. S. *Blazhennopochivshii serbskii mitropolit Mikhail, kak revnitel tserkovnogo blagoustroistva i tserkovnogo mira.* Sankt-Peterburg, 1898.
- Pilipović R. "Serbi v bogoslovskikh uchebnikh zavedeniyakh Rossii vo vtoroi polovine XIX veka — mnenie tsarskogo diplomata". *Russkii sbornik: issledovaniya po istorii Rossii.* T. XIV. Moskva, 2013: 95–152.
- Pisma N. A. Popovu mitropolita Mikhaila.* Nauchno-issledovatel'skii Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki. F. 239. P. 13. D. 47. L. 13–13 ob., 23–23 ob.
- Raevskaya Mariya. "Shkola slavyanskikh umnits". Moskva. Tsentr. 27.10.2016. <https://caoinform.moscow/monastyir-gotovil-uchitel'nits-dlya-balkan/>
- Savić Mirjana. „Školovanje srpskih đaka u Rusiji i mitropolit Mihailo“. *Zhivot i delo mitropolita Mikhaila (1826–1898).* Beograd, 2008: 263–270.
- Ujedinjena Omladina Srpska i njeno doba. Građa iz sovjetskih arhiva.* Novi Sad: Matica Srpska; Moskva: Institut slavyanovedeniya i balkanistiki AN SSSR, 1977.
- Zarubezhnie slavyane i Rossiya. Dokumenty arhiva M. F. Raevskogo. 40–80-e gody XIX veka.* Moskva: Nauka, 1975.

Људмила Кузмичова

ДОПРИНОС СРПСКОГ МИТРОПОЛИТА МИХАИЛА (1826–1898) РАЗВОЈУ СРПСКО-РУСКИХ КУЛТУРНИХ ВЕЗА

Резиме

У раду се истражује допринос српског митрополита Михаила (1826–1898) формирању и развоју културних веза између Србије и Русије. Након завршетка школовања у Кијевској духовној академији Милоје Јовановић се замонашио са именом Михаило. По повратку у отаџбину он се поред свог свештеничког служења такође активно бавио политиком, просветом и културом. Митрополит Михаило је стекао велико поштовање и постао веома популаран у Русији. Међу његовим пријатељима и кореспондентима били су познати представници Словенофилског покрета, властеле, као и научници, дипломате и војна лица. Митрополит је улагао велике напоре у пропагирање широм Русије како српске историје, тако и циљева ослобођења и уједињења српског народа. Током више година снабдевао је руске библиотеке српским издањима, поспешивао преводе руске књижевности на српски језик. Митрополит је узео активно учешће у припреми српског дела Сверуске етнографске изложбе 1867. године. Треба издвојити улогу митрополита у школовању српских студената у Русији, укључујуће и школовање девојака из српских земаља ради њихове припреме за учитељско звање. 1874. године митрополит Михаило је изradio дозволу да се у својству црквеног и културног представништва Кнежевине Србије у Русији отвори Московско Подворје Српске Православне цркве.

Кључне речи: митрополит Михаило, Србија, Русија, Српско Подворје у Москви, Словенски конгрес 1867 г., српски студенти.

Masumi Kameda
Nagoya University, Japan
kameda.masumi.p3@f.mail.nagoya-u.ac.jp

UNLIVED EXPERIENCE: TRETYAKOV'S LIFE HISTORY WRITING AND DE-VICTIMIZATION*

While society is responsible for understanding and alleviating suffering caused by structural violence, the act of representing marginalized individuals presents an unavoidable ethical dilemma. This paper addresses this issue by examining the work of Sergei Tretyakov, a Soviet writer who challenged the notion that autobiographies can transparently convey “lived experience.” To counter both the exploitation or victimization of others and the tendency toward mere emotional identification with marginalized groups, Tretyakov developed the new genre of the “bio-interview,” as exemplified by his work *Den Shikhua*.

Keywords: Lived Experience, Victimhood, Soviet Literature, China, Sergei Tretyakov.

Introduction

Throughout history, certain individuals and groups have been disproportionately burdened by suffering resulting from social structures and injustices. The concept of “social suffering” posits that members of a society responsible for producing such suffering must strive to understand the circumstances of victims of structural violence, raise awareness among others, and foster collective consciousness aimed at improvement (Kleinman et al. 1997). However, even when discussing victims of structural violence serves a pro-social purpose, the representation of marginalized individuals is accompanied by a persistent tension, as the act itself can become exploitative. In 1938, after visiting a refugee camp to write an article for *Life* magazine, John Steinbeck wrote that he could not write about his experience, stating, “I simply can’t make money on those people. (...) The suffering is too great for me to cash in on it.” (Steinbeck 1975:

* I am sincerely grateful to Dr. Hiroko Masumoto and Dr. Valerij Grecko for the support and insightful comments throughout the research process. This paper is based on my two articles published in Japanese in Yuichi Takeda et al. eds., *Joudou no Chikara*, Tokyo: Takanashi Shobo, 2024, and in Hurokazu Murata et al. eds., *Ekkyo suru Kakumei*, Tokyo: Moriwa Sha, 2025. This paper was supported by JSPS KAKENHI Grant Number 21K00136.

161) This example illustrates the sense of guilt and ethical dilemma inherent in representing marginalized people, as it is impossible to stand alongside them as transparent beings free from the dynamics of perpetrator and victim, and the act of representation may itself constitute exploitation.

Another concern is that we are unable to fully understand the other. Simone de Beauvoir, in the second volume of *The Second Sex* (1949) titled “The Lived Experience (L ‘expérience vecue),” argued that women’s experiences could not be fully understood by men who were not themselves women. The concept “lived experience” has gained increasing prominence beyond the context of feminism, alongside the rise of the concept of identity, as Francis Fukuyama indicated that “The focus on lived experience by identity groups valorizes inner selves experienced emotionally rather than examined rationally.” (Fukuyama 2018: 109)

This paper examines the work of Sergei Tretyakov, a central figure in Soviet cultural policy, who challenged the Soviet official premise that autobiography could directly and unmediatedly convey “lived experience.” By analyzing the “bio-interview,” a genre Tretyakov developed, with particular focus on *Den Shi-khua* (1930), which is based on interviews with his student during his stay in China, this study investigates alternative approaches to representing and understanding others that resist both exploitation and emotional identification.

Background: Soviet Victimhood Propaganda and Sergei Tretyakov

The emphasis on lived experience often centers on negative emotions, particularly suffering. For an extended period, human suffering was interpreted as a trial or punishment from God. Following the secularization of religion in the latter half of the 18th century, there was growing recognition that the suffering of the poor and marginalized resulted from societal structures and that society held responsibility for these conditions. By the latter half of the 19th century, literature increasingly represented socially disadvantaged individuals. Works such as Fyodor Dostoevsky’s *The Humiliated and Insulted* (1861) and Victor Hugo’s *Les Misérables* (1862) exemplify how late 19th-century literature began to focus on the powerless, weak, and marginalized.

In its early propaganda, the Soviet Union honored various victims. To begin with, the Soviet Union portrayed the country as a victim of unjust interference by surrounding capitalist nations. The concept of “Capitalist Encirclement” suggests the Soviet concept — or delusion — of being physically and ideologically surrounded by hostile capitalist nations (Vagts 1956). Numerous literary works, films, and other cultural practices focused on the suffering of exploited workers. By highlighting the suffering of poor workers, Soviet propaganda supposedly attempted to emphasize the violence of Capitalism and thus to convey the relevance of communism. For example, in Sergei Eisenstein’s film *Strike* (1925), set during the final years of the Tsarist regime, factory workers stage a factory strike that is ultimately violently suppressed by Imperial Army soldiers. The final scene, where fleeing workers are subjected to a volley of gunfire, is repeatedly

interspersed with brief cuts of cattle being slaughtered and bleeding, emphasizing the inhumane nature of the massacre. The film concludes with a mountain of workers' corpses¹.

Tret'yakov, in line with the officially sanctioned direction of Soviet literature and culture in the 1920s, frequently portrayed the suffering of the exploited. His play *Gas Masks* (1923), inspired by an actual gas leak at a Urals gas plant, was staged by Eisenstein in 1924 at the actual gas plant, shortly before Eisenstein transitioned to film directing. *Gas Masks* dramatizes a real industrial incident in which factory workers demanded that management provide gas masks for safety, but their requests were disregarded as managers misappropriated the gas-mask budget for personal expenses. In the play, a toxic gas leak occurs, prompting workers to collaborate on repairs despite exposure to hazardous conditions. Although the workers succeed in halting the gas leak, one worker dies, and seventy are hospitalized, many in critical condition. The play underscores the injustice workers face, highlighting the consequences of managerial negligence and exploitation.

Early Soviet propaganda depicted victims beyond Soviet workers, frequently representing China as both a victim of Western colonial domination and a comrade nation of the Soviet Union from the early 1920s until the Shanghai Coup of 1927 (Brooks 2001: 33). China was also discussed in relation to Soviet ambitions for influence in the Far East. References to China in the Communist Party newspaper *Pravda* were limited in 1920, with only 47 articles, but increased steadily to 380 in 1924, 541 in 1925, 668 in 1926, and 899 in 1927, the year of the Shanghai Coup. Tret'yakov, notably, demonstrated a particular interest in China, advocating for its authentic portrayal rather than one shaped by exoticism (Tyerman 2014: 356). Beginning in the summer of 1924, Tret'yakov spent a year in China as a Russian language instructor at Peking University, contributing first-hand reports to *Pravda*.

Tret'yakov's renowned play *Roar, China!* (1926), published after his return from China, is based on an actual incident in Wanxian, Sichuan Province. After an American merchant drowned following a dispute with Chinese boatmen, the captain of a nearby British ship demanded accountability, resulting in the execution of two innocent Chinese laborers (Третьяков 1930). The play reconstructs these events through the testimonies of numerous witnesses. *Roar, China!* was staged in Germany, Britain, the United States, and Japan, where it received significant acclaim.

¹ On the other hand, except for the Soviet Union, suffering had been generally considered as something shameful up until around the 1950s. In 1940s America, Holocaust survivors were often advised it was better to hide their experiences (Wieviorka 2006: 71–73). Immediately after World War II, the American Jewish Committee (AJC) restricted the portrayal of Jews in Hollywood films and elsewhere, stating that Holocaust victims “must not be depicted as weak, victimized, and tormented people.” It insisted that only heroic Jews, such as those in the 1943 Ghetto Uprising, should appear. Consequently, the publication of the English translation, stage adaptation, and film adaptation of *The Diary of Anne Frank* faced many rejections, and they had to make several revisions to trivialize the tragedy of the Holocaust (Gonshak 2015: 85–86).

The play highlights the indifference of British and American characters toward the Chinese, illustrating that despite the protests of the local population regarding the innocence of the two laborers, the British captain's authority and the execution order remain unchallenged. The narrative conveys the powerlessness of the Chinese in the face of colonial oppression through the confusion and resignation of the victims and the anguished cries of their wives. Tretyakov aimed to depict the Chinese as victims in his films, collaborating with Eisenstein. During his time in China, Tretyakov received a research request from the Soviet State Committee (Goskino) concerning film production in China. Likely due to his expertise in Chinese affairs, he was appointed Deputy Chairman of the Artistic Committee at Goskino Studio No. 1, a predecessor of Mosfilm, upon his return.

At Goskino, Tretyakov initiated three film projects set in China with Eisenstein, and together they completed screenplays for “The Yellow Peril,” “The Blue Express,” and “The Pearl River.” Each screenplay was based on real incidents in which Chinese individuals were killed by the ruling classes of Western powers (Tyerman 2022: 159–168). “The Yellow Peril” can be regarded as a film adaptation of *Roar, China!*, “The Blue Express” drew from the Lincheng Outrage (1923), which involved bandits attacking a train, kidnapping 300 passengers — including British and Americans — and the subsequent execution of the bandit leader. “Pearl River” was inspired by the Canton–Hong Kong Strike (1925) in the Pearl River basin of Guangdong Province, where British and French soldiers shot and killed Chinese demonstrators.

Although all three films focused on real Chinese victims, Tretyakov's screenplay trilogy also depicted members of the Chinese bourgeoisie and explored internal class struggle, a theme rarely addressed in Soviet propaganda about China. Although the project advanced to the verge of production, the aftermath of the Anti-Fengtian War (1925–1926), during which the National Army supported by the Soviet Union was defeated, prevented Goskino from establishing a bank account in China. Of these three works, only “The Blue Express” was ultimately adapted into a film in 1929, directed not by Eisenstein but by Ilya Trauberg, who revised Tretyakov's screenplay.

Bio-interview *Den Shi-kha*

After *Roar, China!*, Tretyakov published *Chzhungo* (1927), a collection of articles and photographs from his time in China, then he published *Den Shi-khua* (English translation entitled *A Chinese Testament: The Autobiography of Tan Shi-hua*), partially in 1929, full version in 1930, expanded in 1932, and revised in 1935. Around the time the film project was shelved, between 1926 and 1927, Tretyakov frequently invited Gao Shi-khua — a former student from Peking University studying in Moscow at the time — to his home 26 times. According to Tretyakov, he dictated and compiled a detailed account of Shi-khua's life sto-

ry, interviewing him almost daily over six months, though it's not clear how they communicated without an interpreter.

Den Shi-khua, structured as an autobiography, provides a detailed account of Shi-khua's life from his birth in a Sichuan town to his development into a young man, highlighting his personal struggles and conflicts, including those with his parents, and situating his experiences within the broader political context of China. The work includes numerous photographs montaged by Aleksandr Rodchenko. *Den Shi-khua* consists of two parts, each comprising 28 chapters: Part 1 covers Shi-khua's birth into a well-to-do Chinese family and his relationship with his father, a newly conscious revolutionary; Part 2 follows Shi-khua's experiences as a student at Peking University until his decision to move to Moscow. Evidence suggests that *Den Shi-khua* was based on a real Chinese individual; although his family name was changed from Gao for security reasons, his first name remained unchanged, and the book features multiple photographs of those involved. The English edition published in London even included a frontispiece photographic portrait of Shi-khua, although the source of this image remains unclear.

Although *Den Shi-khua* is presented as a first-person narrative, Tretyakov explicitly states in the foreword that he reconstructed, modified, and revised the story. Tretyakov notes, "Den Shi-khua provided the raw material. I put it into shape. [...] He generously placed the depth of his wonderful recollections at my disposal. I dug into them like a miner. I was, at various times, his examining judge, father confessor, interviewer, companion, and psycho-analyst²." (Tretyakov 1934a: 7). He further explains, "(t)o see one's own life in detail, and to tell its story, requires great skill. Den Shi-khua did not possess this skill³" (Tretyakov 1934a: 7), which necessitated Tretyakov's active involvement in shaping the narrative. Tretyakov also characterizes the work as a "bio-interview," stating, "(a)s this interview embraces more than twenty-six years of a man's life, it might be called a 'bio-interview'." (Tretyakov 1934a: 7). He defines the "bio-interview" as a new literary genre that is based on an oral interview about an individual's life, written in the first-person point of view, yet incorporating the interviewer's perspective.

Tretyakov's conception of this genre was closely linked to the practice of ideological education through autobiographical writing in the Soviet Union. Autobiographical writing was often required for university admission, and collections of workers' autobiographies were regularly published in factories and other workplaces. These autobiographies typically adhered to an ideologically prescribed narrative: the subject was born into poverty, began with limited class consciousness, and, through Soviet education, gradually transformed into an ide-

² In original: «Книга Дэн Ши-хуа сделана двумя. Сам Дэн Ши-хуа был сырьевщиком фактов, я — формовщиком их...» (Третьяков 1930: 3–4).

³ In original: «Разглядеть подробно свою жизнь — умение высокой марки. [...] У Дэн Ши-хуа не было этого умения» (Третьяков 1930: 3).

al communist. In this context, writing an autobiography served a function analogous to confession in Christianity (Zaretskiy 2017: 1027–47). Although *Den Shi-khua* includes descriptions of Shi-khua's developing class consciousness, he never fully becomes a Communist. As a result, *Den Shi-khua* does not conform to the official Soviet narrative structure for autobiographies, which was criticized by the Russian Proletarian Writers' Union

Den Shi-khua was also attacked for its lack of internal psychological portrayal of Shi-khua (Tyerman 2022: 198). This omission appears to have been intentional on Tretyakov's part. Tretyakov sought to immerse readers in Shi-khua's environment rather than in Shi-khua's emotions. By discouraging emotional identification, *Den Shi-khua* allows readers to closely observe daily life in China from an internal perspective.

In 1928, looking down from an airplane, Tretyakov wrote: "Height erases all personal differences. Human existence becomes like a species of termite⁴." (Третьяков 1929: 232) According to Tretyakov, in the view from an airplane, "there are no characters whatsoever. Only processes appear. From here, scenes of jealousy, quarrels, or embraces cannot be seen, and villages become indistinguishable, like the leaves of a single shrub⁵." (Третьяков 1929: 232–233) Therefore, to understand a different culture, one must observe not from a bird's-eye view but from an internal perspective that allows one to notice "personal differences." This is supposedly why *Den Shi-khua* was a hefty 400 pages, providing detailed descriptions of diverse local customs, including the appearance of dwellings, family life, villagers' daily routines, school experiences, food, songs, and clothing.

Tretyakov observed that "(w)hen a person is facing you on the earth, then the person's figure can easily cover one eighth of the horizon, and it can cut down twenty percent of the sky⁶." (Третьяков 1929: 232–230) This statement serves as a metaphor for the immersive experience of readers, audience, or spectators who identify with the protagonist's emotions. When such identification occurs, the protagonist's emotions become overwhelming, much like a nearby figure appears immense compared to one at a distance.

Additionally, in 1929, when Tretyakov was preparing to publish *Den Shi-khua*, he criticized that in many novels protagonist's emotions celebrate "an absolute and insolent victory over the intellect⁷." (Третьяков 2006: 60) Tretyakov advocated that literary works should not focus on a protagonist's emotion but

⁴ «Все индивидуальные различия загашены высотой» (Третьяков 1929а: 232).

⁵ In original: «Нет действующих лиц. Есть действующие процессы. Сцены ревности, драки и объятия отсюда не видны, а деревни однотипны, как листья кустарника одного вида» (Третьяков 1929а: 232–233).

⁶ In original: «Если на земле один человек, ставший против вас, способен своей фигурой заслонить добрую восьмьюшку горизонта да отхватить градусов 20 неба» (Третьяков 1929а: 230).

⁷ In original: «эмоция торжествовать такую абсолютную и наглую победу» (Третьяков 1929b: 68).

should shed light on the protagonist's social environment, by saying, "emotion should find its proper place and should not be felt as a private experience. Here we learn the social heaviness of emotion by considering its effect on the object being made⁸." (Tret'iakov 2006: 61)

During the late 1920s, Soviet official culture encouraged the production of novels portraying young Chinese men who learned about communism from Soviet instructors, joined revolutionary movements, and ultimately sacrificed their lives for the cause. At first, *Den Shi-khua* appears to conform to this genre, as Shi-khua, influenced by Russian language teachers such as Tret'yakov, becomes conscious of class disparities. However, the narrative ultimately diverges from this model. Instead of sacrificing his life, Shi-khua returns to China without informing Tret'yakov, thereby departing from the ideological and spiritual authority of the Soviet Union.

Shi-khua was initially a typical middle-class figure who held discriminatory views toward the poor. In a scene recounting a day from his childhood, he describes coolies as follows: "I have on a long robe, slippers embroidered with flowers, and white socks. One must not go barefoot – people would laugh at you. Only coolies went barefoot. The word *ku* means loas, the word *li* means strength. Collies were low people – dirty, rude, ragged coachmen, boatmen, porters, wandering reapers – in a word, all those who were willing to sell their big, brown muscles, hardened by labor and fights, for copper pennies, I was a little afraid of coolies⁹". (Tret'yakov 1934b: 11)

Following his father's arrest for political reasons, Shi-khua was placed in the monastery as a servant. Through unfamiliar experiences, including agricultural labor and the observation of the unequal treatment of coolies, he developed a heightened sense of class consciousness.

He reflected, "stretching out my tired legs in the evening, I came to the conclusion that a situation where the poor man has to serve the rich is not quite right¹⁰" (Tret'yakov 1934b: 154) and "I had not known before what hard labor the work of a peasant was¹¹" (Tret'yakov 1934b: 154) Shortly after returning to school from the monastery, Shi-khua witnessed the public execution of bandits. That night, he asked himself: "Perhaps they were unjustly condemned. Perhaps they

⁸ English translation is partially modified. In original: «В "биографии вещи" эмоция становится на подобающее ей место и ощущается не как личное переживание. Здесь мы узнаем социальную весомость эмоции, судя по тому, как ее возникновение отражается на делаеваемой вещи.» (Третьяков 1929b: 69).

⁹ In original: «На мне халатик и вышитые цветами туфли поверх белых носков. Босиком ходить нельзя, засмеют. Босиком ходят только кули. Кули — это низшие люди, мазанные, грубые, ободранные, извозчики, бурлаки, носильщики, бродячие жнецы, словом, все, кто за медные чохи с квадратной дыркой посередке продают свои огромные, коричневые, трудом и дракой налитые клубки мускулов. Я побаиваюсь кули» (Третьяков 1930: 18).

¹⁰ In original: «А здесь к вечеру, вытягивая в постели ноющие от бега ноги, а решаю, что обслуживание бедными богатых — не особенно справедливо» (Третьяков 1930: 168).

¹¹ In Original: «Разве раньше я знал, что за каторга крестьянский труд» (Третьяков 1930: 169).

became bandits because they had nothing to eat and nobody to help them. There are so many hungry people everywhere. What difference does it make where one dies? In a hut of starvation or in a public square by a bullet¹²?” (Tretyakov 1934b: 170)

Shi-khua gradually aligned himself with communist ideology, choosing to study Russian at Peking University before pursuing further education in Moscow. Despite this progression, he remained ideologically ambivalent and did not fully commit to revolutionary movements, aside from participating in student demonstrations. As a result, he did not become a dramatic martyr for the cause, which was a common narrative in other China-themed books published in the Soviet Union during that period.

Den Shi-khua diverges from Tretyakov’s earlier works, which can be classified as victimhood propaganda. Instead, it more closely aligns with his essayistic writings from the 1930s, such as *A Month in the Village* (1931), which documents his experiences on collective farms. After 1930, Tretyakov frequently visited collective farms and occasionally participated as a member of a kolkhoz, engaging in activities such as publishing newspapers and establishing nurseries. He depicted the challenges within the kolkhozes from an insider’s perspective. In most of these works, Tretyakov employs a first-person narrative to recount his experiences and interactions with local people, providing detailed descriptions of the everyday lives of ordinary kolkhoz residents. These lives are characterized by the absence of dramatic events, sensationalism, or victimhood. *Den Shi-khua*, at the same time, distinguishes itself from these collective farm works, too, by deliberately subverting the legitimacy of the first-person narrative. Ultimately, it reveals Shi-khua’s account as untrustworthy and challenges the notion of an unmediated account of “lived experience.”

Against “Lived Experience”

Of the sixty-six chapters, two are marked with the note “Narrated by Tretyakov¹³” (Третьяков 1930: 344), presenting Tretyakov’s first-person account¹⁴. In Chapter 28 of Part II, Tretyakov recounts, from his perspective as a teacher interacting with Shi-khua, the scene when students staged a demonstration in front of the British Embassy, and then Tretyakov includes his frustration at Shi-khua’s refusal to make everything clear therein: “He hadn’t finished telling me about his life. Instead of giving me a day-to-day picture, he had skipped from one date to another. And still there was so much untold. / Very well. Let Tan remain silent;

¹² In original: «— А, может быть, их неправильно обвинили? Может быть, судья постановил несправедливый приговор? — А, может быть, они в разбойники ушли от бедности, когда нечего есть и никто не подает. Поневоле полезешь рукой в чужой карман. Теперь ведь голод всюду. — А не все ли равно, где умирать от медленного голода, в мазанке, или от быстрой пули на площади?» (Третьяков 1930: 185–186).

¹³ «Рассказанная не студентом Дэн Ши-хуа».

¹⁴ Regarding Part II, Chapter 29, the 1930 edition does not explicitly state that it is not narrated by Shi-khua.

Te-Ki-Ko shall try to speak for him¹⁵.” (Tretyakov 1934a: 350) Tretyakov, serving as the second narrator, is presented as “Professor Te-Ki-Ko,” a nickname assigned to him by Chinese students.

The challenge of representing “lived experience” is similarly present in Tretyakov’s other bio-interview, “Nine Girls” (1935). This work features an interview with Pasha Angelina, a prominent female tractor driver recognized as a Stakhanovite. In the narrative, Pasha describes in the first person her experiences overcoming sexism from childhood, her journey to becoming a tractor driver, and ultimately leading her team to surpass production quotas. Toward the conclusion, the narrative shifts to the third person, portraying Pasha as she travels to the Stakhanovite worker award ceremony in Moscow in 1935. The final passage depicts Pasha beginning her speech at the ceremony: “Pasha shouted and gathered her breath before a leap, ‘ten women’s brigades. I will sacrifice my girls to other brigades, take new ones for myself, and give per tractor’- here there was no pause, this figure was noted and marked down long ago — ‘sixteen-hundred hectares!’ And then she fell silent. She wiped her brow with her hand and, leaning to the side, said quietly, like a little girl: ‘Working is easier than talking...’¹⁶” (Geldern et al 227)

The scene in which Pasha falls silent mid-speech, similar to the episode in Den Shi-khua, illustrates the inherent challenges faced by subjects attempting to articulate their own perspectives. Additionally, the narrative’s conclusion, which coincides with Pasha’s initiation of her speech, implies a future in which she will express herself independently of Tretyakov’s mediation. This narrative structure parallels the ending of Den Shi-khua, where Shi-khua abruptly returns to China and subsequently loses all contact with Tretyakov. The reasons for his sudden departure and his subsequent whereabouts remain undisclosed. Thus, Shi-khua embarks on a self-determined path without notifying Tretyakov: “One day Shi-khua failed to visit me, A week passed and he did not show up. It became clear that he had left¹⁷.” (Tretyakov 1934b: 316)

Following Shi-kha’s departure from Moscow, a conversation with a student, Tin Yuin-pin, who was a friend of Shi-kha’s. Yet the portrait of Shi-khua narrated by Tin at the end of the book stands in stark contrast to the image of Shi-khua depicted thus far.

“Shi-khua wasn’t interested in politics. He loved the arts. He started a dance club and was quite skilled at dancing.”

¹⁵ English translation is partially modified by the author. In original: «А жизнь еще не рассказана. И интервью, которое я у него беру, вместо кропотливого разглядывания вещей и дней готово скакать огромными прыжками исторических дат и годов. <...> Ладно. Пусть помолчит сам Дэн и пусть про Дэн расскажет профессор Тэ Ки-ко» (Третьяков 1930: 344).

¹⁶ In original: «— Я сама берусь организовать за год, <...> десять женских бригад. <...> А потом замолчала. Отерла ладонью лоб и, повернувшись в сторону, тихо-тихо, как уставшая девчурка: — А работать легче, чем говорить...» (Третьяков 1960: 316)

¹⁷ English translation is partially modified. In original: «Однажды Ши-хуа не пришел. Ни завтра, ни послезавтра. Ни через неделю. Мне стало понятно — он уехал» (Третьяков 1930: 390).

“He danced? Really? (...) But why didn’t he ever tell me about that?”

“He probably thought it was a frivolous hobby and felt embarrassed. After all, he was talking about becoming a revolutionary, yet he liked dancing...”¹⁸ (Третьяков 1930: 391)

In Chapter 11 of Part II of *Den Shi-khua*, Shi-khua describes himself as someone unconnected to romance, having divorced after an unwanted marriage in his hometown village and living alone as a student in Moscow. However, Tin states, “He has a fiancée, his second cousin... an artist... a wealthy woman... in Beijing... She even stayed at his dormitory, and when she did, he wouldn’t open the door right away when you knocked¹⁹.” (Третьяков 1930: 391) Tretyakov wrote that he was astonished by the many facts he had never known.

Tretyakov’s intentional subversion of his earlier narrative, which discredits Shi-khua’s account and questions the value of lived experience, raises important interpretive issues. When Shi-khua returns to China, several inaccuracies in his narrative are revealed. This progression indicates that Tretyakov deliberately challenges the legitimacy of lived experience. Therefore, the unconventional narrative structure in *Den Shi-khua* may be understood as representing what can be described as “unlived” experience. The intentional undermining of authenticity drew considerable criticism at the time and is reportedly the reason the ending was omitted in translations.

This narrative feature is comparable to Bertolt Brecht’s “Life Story of the Boxer Samson-Körner,” published in 1926. Given the friendship between Tretyakov and Brecht, it is plausible that both writers contributed to the development of the “bio-interview” concept²⁰ (Brecht 1998). At the outset, the narrator, the boxer himself, asserts that every situation has two sides. He initially claims to have been born in America, then provides an alternative account of being born in Germany. Although the boxer was actually born in Germany, his false claim of American birth functions as a narrative device that parallels *Den Shi-Khua*.

Den Shi-Khua illustrates how Shi-Khua ultimately fails to continue talking about his own ideal past, namely, fails to sustain a “politically correct” memory. This work can be interpreted as the story of a young man attempting to reconcile his personal history with the officially sanctioned narrative of the Soviet Union, or more broadly, of communism, and ultimately, he finds himself unable to bear its falsehoods. Thus it is reasonable to consider that Tretyakov challenges con-

¹⁸ In Original: «— Его не интересовала политика. Он любил искусство. Он создал танцевальный кружок и хорошо танцевал сам.

— Сам танцевал? А что именно? <...> Но почему он мне ни слова не сказал об этом?

— Ему стыдно было признаваться в таких пустяках: революционер, и вдруг — танцы» (Третьяков 1930: 391).

¹⁹ In Original: «У него есть невеста, его троюродная сестра... художница... богатая... в Пекине... Она бывала у него в комнате, и в эти разы на стук он двери отпирал не сразу» (Третьяков 1930: 391).

²⁰ I am grateful to Dr. Hiroko Masumoto for providing information about Brecht’s “Life Story of the Boxer Samson-Körner.” “Life Story of the Boxer Samson-Körner” is an unfinished work that adopts the perspective of the famous boxer reflecting on his youth.

ventional expectations by depicting Shi-khua as neither a victim nor easily manipulated, and by concluding the narrative with doubts regarding its earlier veracity.

This approach stands in direct opposition to the dominant Soviet propaganda discourse with which Tretyakov was associated. The ending of *Den Shi-khua* supposedly demonstrates that when someone who has remained silent until now begins to speak, they do not necessarily offer convenient, pleasant-sounding stories. Inconvenient facts, absent from narratives mediated by the other, may come to light. “Bio-interview” supposedly suggest that there is no transparent narration that conveys others’ lived experience without any distortion.

Conclusion

“Bio-interview” is about the problem of remembering.

Since the 1980s, a global trend has emerged that prioritizes lived experience, which is, in general, remembering the past by the very person who experienced the suffering. This orientation has significantly influenced movements led by minorities and oppressed groups seeking rights and equality. On the other hand, several scholars contend that this trend may also foster the depiction of other societal members as incapable of understanding and, consequently, as hostile or irrelevant “others” (ex. Fukuyama 2018). Additionally, as Paul Bloom argued in *Against Empathy* (2016), emotional identification with victims or marginalized individuals can hinder the critical evaluation of the social suffering caused by their environments and may introduce bias into the distribution of aid.

Identification with a protagonist’s suffering can produce positive outcomes, but it may also result in interpreting that suffering as a purely personal emotion, disconnected from its specific social or historical context. This interpretation risks trivializing the depicted events and diminishing their broader significance. Such emotional identification does not necessitate reconsideration of established concepts of legitimacy or morality; instead, it can foster mere emotional identification that leaves prevailing standards unchallenged and generates only a superficial sense of connection, resulting in a feel-good emotional response toward the other.

I argue that Tretyakov questioned the primacy of lived experience and empathetic engagement as early as the 1930s. In *Den Shi-khua*, he exposed the inherent limitations and potential for deception in emotional identification with another person’s lived experience by transforming it into what can be called “unlived” experience. *Den Shi-khua* presents its protagonist not as a pure victim but as a complex figure who is completely resistant. In doing so, *Den Shi-khua* de-victimizes its protagonist and avoids exploiting the conventional image of the young Chinese aspiring revolutionary, thereby diverging from the dominant policy of the period.

Tretyakov’s approach could regain relevance as social divisions have intensified and now pose tangible global threats. The method of replacing lived experience

rience with “unlived” experience may offer a means to prevent a negative feedback loop, in which opposing sides of societal divides perceive their suffering as incomprehensible to those without similar lived experience, thereby exacerbating social fragmentation.

REFERENCES

- Brooks Jeffrey. *Thank You, Comrade Stalin!: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Francis Fukuyama. *Identity: The Demand for Dignity and the Politics of Resentment*. New York: Farrar, Straus and Giroux in New York, 2018.
- Gonshak Henry. *Hollywood and the Holocaust*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.
- Hicks Jeremy. “Worker Correspondents: Between Journalism and Literature.” *The Russian Review* 66/4 (2007).
- Kleinman Arthur. “Das Veena”, Lock Margaret eds. *Social Suffering*. California: University of California Press, 1997.
- Papazian Elizabeth Astrid. *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2009.
- Steinbeck John, Steinbeck Elaine and Wallsten Robert eds. *Steinbeck: A Life in Letters*. New York: The Viking Press, 1975.
- Tretiakov Sergei (a). *A Chinese Testament: The Autobiography of Tan Shi-hua as told to S. Tretiakov*. London: Victor Gollancz Ltd, 1934.
- Tretiakov Sergei (b). *A Chinese Testament: The Autobiography of Tan Shih-Hua*. New York: Simon and Schuster, 1934.
- Tretiakov Sergei, Geldern James von transl. “Nine Girls (1935).” James von Geldern and Richard Stites eds. *Mass Culture in Soviet Russia: Tales, Poems, Songs, Movies, Plays, and Folklore, 1917–1953*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Tret’iakov S. “The Biography of the Object”. *October* 118 (2006).
- Tyerman Edward. *The Search for an Internationalist Aesthetics: Soviet Images of China, 1920–1935*, Ph.D. Dissertation, 2014.
- Tyerman Edward. *Internationalist Aesthetics: China and Early Soviet Culture*, New York: Columbia University Press, 2022.
- Wieviorka Annette, Stark Jared transl. *The Era of the Witness*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2006.
- Zaretskiy Yuri. “Confessing to Leviathan: The Mass Practice of Writing Autobiographies in the USSR.” *Slavic Review* 76, no. 4 (2017): 1027–47.
- Третьяков С. (а) «Сквозь непротертые очки (Путевка)»: *Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа* / Под ред. Н. Ф. Чужака. Москва: Федерация, 1929.
- Третьяков С. (b) «Биография вещи». *Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа* / Под ред. Н. Ф. Чужака. Москва: Федерация, 1929.
- Третьяков С. М. *Дэн Ши-хуа: био-интервью*. Москва: Молодая гвардия, 1930.
- Третьяков С. «Девять девушек». *Вчера и сегодня: очерки русских советских писателей*. 1. Гос. изд-во худож. лит-ры, 1960.
- Tret’yakov S. (a) “Skvoz’ neprotertye ochki (Putevka)”. *Literatura fakta: Pervyy sbornik materialov rabotnikov LEFa* / Pod red. N. F. Chuzhaka. Moskva: Federaciya, 1929.
- Tret’yakov S. (b) “Biografiya veshchi”. *Literatura fakta: Pervyy sbornik materialov rabotnikov LEFa* / Pod red. N. F. Chuzhaka Moskva: Federaciya, 1929.
- Tret’yakov S. M. *Den Shi-hua: bio-interv’yu*. Moskva: Molodaya gvardiya, 1930.
- Tret’yakov S. “Devyat’ devushek”. *Vchera i segodnya: ocherki russkikh sovetskikh pisatelej*. 1. Gos. izd-vo hudozh. lit-ry, 1960.

Масуми Камеда

НЕДОЖИВЉЕНО ИСКУСТВО: ТРЕТЈАКОВЉЕВО ПИСАЊЕ ЖИВОТНЕ ИСТОРИЈЕ И ДЕВИКТИМИЗАЦИЈА

Резиме

Иако је друштво сносило одговорност да разуме и ублажи патњу узроковану структурним насиљем, неизбежно је постојала етичка дилема око чина представљања маргинализованих људи. Рад покушава да испита ово питање, фокусирајући се на Сергеја Третјакова, совјетског писца који је доводио у питање идеју да аутобиографија може транспарентно пренети „животно искуство“. Да би се супротставио експлоатацији или виктимизацији другог, као и пукој емоционалној идентификацији са маргинализованим људима, Третјаков је створио нови жанр „био-интервју“, чији је пример његово дело *Ден Ши-хуа*.

Кључне речи: социјална патња, жртва, совјетска култура, пропаганда, представа о Кини.

Валерий Гречко
Университет Токио
VGretchko@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0006-3269-9188>

Valerij Gretchko
The University of Tokyo
VGretchko@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0006-3269-9188>

«БЕРЛИНСКИЙ ДОКЛАД» СЕРГЕЯ ТРЕТЬЯКОВА И КОНЦЕПЦИЯ «ОПЕРАТИВНОГО ПИСАТЕЛЯ»*

SERGEI TRETYAKOV'S "BERLIN LECTURE" AND THE CONCEPT OF THE "OPERATIVE WRITER"

В 1930–1931 гг. Третьяков совершил поездку по нескольким европейским странам, общаясь с левыми интеллектуальными и художественными кругами. В январе 1931 г. во время публичной лекции в Берлине под названием «Писатель и социалистическая деревня» он впервые в развернутом виде представил свою концепцию «оперативного писателя». Эта концепция бросила вызов традиционным представлениям о литературном творчестве и социальной роли профессионального писателя. Вместо того чтобы рассматривать писателя как беспристрастного наблюдателя или создателя автономных произведений, Третьяков предложил видеть в нем активного участника общественных процессов — автора, непосредственно вовлеченного в организацию, документирование и преобразование реальности, особенно в контексте социалистического строительства.

В настоящей статье концепция Третьякова рассматривается в широком контексте советско-германских интеллектуальных и художественных связей того времени. Обращается внимание на то, что сам термин «оперативный писатель» мог быть сформулирован Третьяковым именно благодаря его пребыванию в Германии.

Ключевые слова: Сергей Третьяков, оперативный писатель, колхозные очерки, *Новый ЛЕФ*, советско-германские культурные контакты.

In 1930–1931 Tretyakov travelled across several European countries, engaging with left-wing intellectual and artistic circles. In January 1931, during a lecture in Berlin titled “The Writer and the Socialist Village,” he gave his first detailed presentation of his concept of the “operative writer”. The concept challenged conventional notions of literary production and the social role of the professional author. Instead of viewing the writer as a detached

* Исследование выполнено при поддержке проекта JSPS KAKENHI Grant Number 23K21922.

observer or creator of autonomous works, Tretyakov proposed an active participant in social processes — an author directly involved in organizing, documenting, and transforming reality, particularly within the context of socialist construction.

This paper examines the concept developed by Tretyakov within the broader context of Soviet-German intellectual and artistic ties of the time. Attention is drawn to the fact that the term “operative writer” could have been coined by Tretyakov precisely as a result of his stay in Germany.

Key words: Sergei Tretyakov, operative writer, kolkhoz essays, *The New LEF*, Soviet-German cultural contacts.

Знакомый незнакомец

21 января 1931 года в берлинской гостинице «Русский двор» («Russischer Hof») произошло событие, получившее большой резонанс в литературной жизни немецкой столицы. Там состоялся публичный доклад советского писателя Сергея Третьякова. Доклад, организованный Обществом друзей новой России¹, носил название «Писатель и социалистическая деревня». Однако за таким невзрачно-бюрократическим названием скрывалась концептуальная бомба, брошенная прямо в центр интеллектуально-художественных дискуссий, ведущихся в Германии накануне прихода к власти нацистов. В докладе речь шла ни много ни мало об упразднении сословия профессиональных литераторов («депрофессионализации») и фактически о конце литературы в общепринятом понимании этого слова.

Хотя это был первый приезд Третьякова в Германию и вообще в Западную Европу, он не был там незнакомцем. Его имя было широко известно, прежде всего, как автора революционной пьесы *Рычи, Китай!*, поставленной на многих театральных сценах в Европе и за ее пределами и получившей в Германии особый резонанс в условиях напряженной политической ситуации накануне краха Веймарской республики². Как отмечает К. Кларк,

¹ Общество друзей новой России (Gesellschaft der Freunde des neuen Russland) было основано в июне 1923 г. в Берлине и просуществовало до прихода к власти нацистов в 1933 г. Как отмечала газета *Die rote Fahne*, орган Коммунистической партии Германии, оно объединяло «здравомыслящих в кругах буржуазной интеллигенции, понимающих, какое огромное всемирно-историческое значение <...> имеет переворот, совершившийся в России», и ставило своей задачей «привлекать друзей и распространять правду путем организации докладов, обеспечения книгами и другими материалами и посредством обмена делегациями деятелей культуры» (*Die Rote Fahne*, 30.06.1923, цит. по: Дернберг 1977: 181–182). Наряду с адептами откровенно левых идей, членами общества являлось значительное количество немецких интеллектуалов различной политической направленности (например, А. Эйнштейн, Т. Манн, В. Гропиус и др.), разделявших интерес к Советскому Союзу. Финансирование и направление деятельности общества осуществлялись из Москвы через посредство ВОКС. О степени близости общества к советским структурам можно судить по такой детали: когда 25 марта 1930 г. в помещении общества (находящемся в той же гостинице «Russischer Hof», где выступал Третьяков) состоялся доклад Осипа Брика, Лиля Брик восприняла это помещение как «клуб советского посольства» (см.: Янгфельдт 2009: 529). Естественно, что его работа находилась под наблюдением немецких «компетентных органов», где она проходила по разделу «Intellectuellenpropaganda».

² Обзор советских и зарубежных постановок этой пьесы см.: Gamsa 2012.

пьеса Третьякова «стала для немецких левых образцом в представлении революционного Китая и, в более широком смысле, революции в целом» (Clark 2021: 247–248), поэтому ее постановка часто оказывалась приурочена к значимым революционным датам. Так, немецкая премьера (в адаптации Лео Лания и постановке режиссера Фрица Петера Буха) прошла во Франкфурте 9 ноября 1929 года, в годовщину Ноябрьской революции в Германии, а постановка 1930 года в Кельне состоялась 1 мая на многотысячном стадионе, что превратило спектакль в революционную манифестацию³.

Незадолго до приезда Третьякова, в апреле 1930 года, театр Мейерхольда привез в Берлин свою постановку *Рычи, Китай!*, где пьеса была поставлена в ряд с такой классикой русского театра, как *Ревизор* Гоголя и *Лес* Островского. Непосредственно после показа в Германии пьеса Третьякова стала действенной моделью, на основе которой уже немецкие писатели создавали свои варианты революционных событий на китайском материале. Такова, например, пьеса *Tai Yang erwacht (Тай Янг пробуждается)* (1930) немецкого писателя-коммуниста Фридриха Вольфа (советскому зрителю он был известен прежде всего как автор пьесы *Профессор Мамлок*, по которой в 1938 году на киностудии Ленфильм был поставлен одноименный фильм).

Немецкие интеллектуалы, интересующиеся происходящим в Советском Союзе, с конца 1920-х годов внимательно следили за тем, что делает Третьяков. Так, Бертольд Брехт, который не знал русского языка, тем не менее настолько заинтересовался его пьесой *Хочу ребенка*, что на основе специально сделанного перевода подготовил свою адаптацию (Tretjakow 1930)⁴. Брехт проявлял интерес также и к теоретическим работам Третьякова — так, известно, в 1930 году, т. е. еще до личного знакомства с Третьяковым в 1931 году, которое затем перерастет в настоящую дружбу, Брехт

³ Находящиеся в Москве молодые американские искусствоведы Альфред Барр (будущий основатель нью-йоркского MoMA) и Джери Эбботт ошибались, когда после просмотра пьесы Третьякова в январе 1928 г. сделали однозначный вывод, что «спектакль не удался», так как пьеса была построена на «однобокой» и «карикатурной» пропаганде. Более тонко чувствовавший нерв времени Третьяков, в ответ на их упреки в необъективном изображении революции, заявил: «Объективность — это плохо» (Барр; Эбботт 2025: 29, 68). Очевидно, что именно пропагандистская тенденциозность этой пьесы и способствовала ее успеху: плакативность черно-белой схемы оказалась удобным инструментом воздействия на общественные настроения, причем в самых невероятных контекстах и интерпретациях — от студенческого театра элитарного Кембриджа (Nicholson 1992), театра заключенных в нацистском концлагере (очевидно, из-за своей антианглийской направленности, см.: Goldfarb 1980), до антикоммунистической (sic!) постановки на колониальном Тайване (см. статью Янь Дин-цзя в настоящем выпуске).

⁴ Оригинальный текст пьесы, вероятно, оказался в Германии благодаря Асе Лацис, прибывшей в Берлин осенью 1928 г. (см. Mierau 1976: 278). Несмотря на то, что в анонсе журнала *Die deutsche Bühne* (№ 3 от 22.2.1930) сообщалось, что вскоре пьеса должна выйти на берлинскую сцену, ее постановка в Германии (так же, как и в Советском Союзе) осталась в то время неосуществленной. Тем не менее сама идея «дискуссионного театра», лежащая в основе этой пьесы Третьякова, оказала влияние на брехтовскую концепцию дидактических пьес (Lehrstücke), которую Брехт начал развивать с 1929 г. (см.: Fore 2015: 392ff.).

просил, чтобы для него перевели статью Третьякова «Биография вещи», которая считается одним из наиболее важных текстов литературы факта (Mierau 1975: 239).

Хорошо знакомо было имя Третьякова и тем немецким писателям, которые стояли на коммунистических позициях и сами приезжали в Советский Союз. Буквально за месяц до приезда Третьякова в Берлин, в ноябре 1930 года, в Харькове с большим размахом прошла Вторая международная конференция революционных писателей, организованная Международным объединением революционных писателей (МОРП), на которой Германия была представлена такими фигурами, как Иоганнес Бехер, Эгон Эрвин Киш, Анна Зегерс и другими писателями, многие из которых стали впоследствии классиками литературы ГДР⁵. Хотя МОРП было ассоциировано с РАППом (так, в президиум МОРП входил Леопольд Авербах)⁶ — т. е. организацией, противостоящей ЛЕФу⁷ — Третьяков курировал немецких писателей, приезжающих в Москву (Гомолицкая-Третьякова 1991: 560), а позже, с 1933 года, даже являлся редактором издаваемого МОРП журнала *Иностранная литература*.

Писатель-колхозник

Предваряя доклад Третьякова в Берлине, основные положения его теоретической платформы были опубликованы в выходящем в Гааге журнале *Фронт*. Этот до сих пор остающийся малоизвестным журнал примечателен тем, что ему удалось объединить на своих страницах представителей самых разных направлений авангарда и модернизма, независимо от их идеологических позиций — от ортодоксальных советских коммунистов до «мелкобуржуазных» экспрессионистов, троцкистов, анархистов и даже фашистов⁸. Журнал *Фронт* имел широкие интернациональные контакты, в том числе и с Федерацией объединений советских писателей (ФОСП)

⁵ Материалы о деятельности МОРП (до 1930 г. эта организация носила название Международное бюро революционной литературы (МБРЛ)) можно найти в издании: *Литературное наследство* 1969. Состав участников и стенограммы выступлений на Второй международной конференции революционных писателей в Харькове опубликованы в специальном выпуске журнала *Литература мировой революции* (1931 г.).

⁶ Формально председателем МОРП являлся венгерский писатель-коммунист Бела Иллеш, находившийся в эмиграции в Советском Союзе, однако, по свидетельствам участников организации, фактическое руководство осуществлял Авербах (см.: Clark 2021: 240).

⁷ Несмотря на то, что в своей международной деятельности МОРП декларировало себя в качестве широкой литературной организации, ориентированной как непосредственно на пролетарских писателей, так и на работу с сочувствующими, направленную на «перевоспитание, ускорение процесса полевления лучшей части мелкобуржуазной интеллигенции», внутри Советского Союза МОРП сотрудничало почти исключительно с пролетарскими писателями, входящими в РАПП, за что позже было подвергнуто критике (см.: Матейка 1934: 82–83).

⁸ Это тем более удивительно, что его основательницей и единственным редактором была 18-летняя девушка — начинающая голландская поэтесса Соня Принс (Sonja Prins). Всего в 1930–1931 гг. вышло четыре номера журнала. Подробнее см.: Kleberg 2008.

(московский адрес ФОСП был даже указан в качестве одного из редакционных адресов журнала). Очевидно, через посредничество этой организации в первом же номере журнала, вышедшем в декабре 1930 года, была опубликована подборка советских авторов, включавшая в себя стихи Иосифа Уткина и Веры Инбер во французском переводе и Владимира Луговского в немецком. В этом несколько странном соседстве появилась и статья Третьякова на английском языке, озаглавленная «Report» и подписанная «S. Tretyakow, kolchoznik» (Tretyakow 1930)⁹. Таким образом, эта статья явилась первой развернутой теоретической работой, напрямую знакомящей западного читателя с теоретическими взглядами советского писателя.

Как видно уже из названия статьи в голландском журнале и последовавшего за ней берлинского доклада, Третьяков строит их не как перечисление абстрактных теоретических положений, а в форме отчета или путевых заметок о своих поездках в деревню. Действительно, начиная с июля 1928 года Третьяков регулярно ездит в колхозы, вернее в один определенный колхоз — коммуну «Коммунистический маяк»¹⁰, расположенную в Терском крае на границе с Северным Кавказом¹¹. Это было время, когда *Новый ЛЕФ* испытывал все более острый кризис под влиянием, с одной стороны, внешней критики — прежде всего нападок РАППа, а с другой — внутренних противоречий, приведших к выходу из группы Маяковского. В этой ситуации как нельзя кстати оказался призыв «Писатели, в колхозы!», который раздался в связи с начавшейся коллективизацией. Третьяков, биография и творческий стиль которого были тесно связаны с поездками в далекие регионы и экзотическими культурами, сразу же на него откликнулся. С очерка «На колхозы» (Третьяков 1928) начинается «колхозный период» творчества писателя, включающий в себя многочисленные статьи и выступления, обобщенные затем в книгах *Вызов* (Третьяков 1930), *Месяц в деревне* (Третьяков 1931) и *Тысяча и один трудодень* (Третьяков 1934), а также их адаптированных переводах на немецкий (Tretjakow 1931; Tretjakow 1935).

В ходе этих поездок теоретическая концепция Третьякова постоянно эволюционирует. При этом примечательно, что одним из важных этапов развития его взглядов на литературу и роль писателя в современных усло-

⁹ Текст статьи воспроизводит очерк Третьякова «Писатель-колхозник. Рапорт», впервые опубликованный в *Литературной газете* (Третьяков 1930а: 2) и затем в несколько расширенном виде под названием «Рапорт писателя-колхозника» вошедший в книгу *Месяц в деревне* (Третьяков 1931), а также в предисловие к немецкому изданию книги *Feld-Herren* (Tretjakow 1931).

¹⁰ Эта коммуна была организована уже в 1920 г. задолго до начала широкой коллективизации и являлась образцово-показательным хозяйством, призванным продемонстрировать преимущества колхозной системы. В ходе коллективизации конца 1920-х годов она стала организационным центром для ряда других колхозов, объединенных в так называемый комбинат «Вызов».

¹¹ Ныне административно относится к Ставропольскому краю. Ближайшим центром к колхозу был город Георгиевск — место заключения «Георгиевского трактата» (1783 г.), по которому Восточная Грузия становилась протекторатом Российской империи.

виях явилась не очередная поездка в советскую социалистическую деревню, а перемещение в противоположном направлении — в капиталистическую метрополию Берлин. Здесь Третьякову предстояло изложить свою позицию не в привычной обстановке межгрупповых перепалок на «общей кухне» советских писателей с их демагогическими лозунгами и прямолинейной агиткой, а представить свои взгляды на суд изысканной интеллектуальной публики. Это требовало тщательного осмысления и логической аргументации.

Берлинский доклад

Рассмотрим основные положения берлинского доклада Третьякова, опираясь на публикацию его текста в журнале *Das Neue Rußland*, органе Общества друзей новой России (Tretjakoff 1931). Хотя между самим докладом в январе 1931 года и публикацией его текста в марте прошло несколько месяцев, мы будем исходить из того, что оба варианта в общем и целом совпадают, возможно, лишь за исключением отдельных дополнений и некоторых стилистических изменений, естественно возникающих при передаче устного выступления в письменной форме.

Прежде всего, отметим, что без откровенной агитации не обошлось и здесь¹². Большую часть доклада занимает описание прелестей колхозного строительства, заражающее слушателей пионерским духом покорения нового и открывающее перед ними картины романтических идиллий¹³. Для немецких слушателей, не знакомых с реалиями советской жизни, Третьяков подробно останавливается на принципах организации колхозов и совхозов, расписывает их преимущества и приводит множество цифр — сколько задействовано тракторов, какая продуктивность достигнута, а также подробно перечисляет колхозную специализацию — свиноводство, разведение кур и кроликов, молочное хозяйство и т. д. Не забывает он также упомянуть и классовую борьбу вокруг образования колхозов, описанную в соответствии с официальным канонам как противостояние небольшой группы зловных кулаков массе трудящихся крестьян, все более проникающихся идеей колхозного строительства. Подкрепляя свои положения, Третьяков приводит цифры официальной статистики, свидетельствующие о неизменном увеличении процента организованных в колхозы крестьян-

¹² Не нужно забывать, что главная цель командировки Третьякова за границу состояла не столько в ведении абстрактных литературоведческих дискуссий, сколько в прямой пропаганде. Находясь «среди своих», Третьяков мог сказать это открытым текстом — так, в своем докладе перед советскими писателями в июне 1931 г., сделанном по следам поездки в Европу, Третьяков уподобил пропаганду во время своих выступлений наставленному в лицо пистолету («прямо наставляя в лоб дуло») (см. Третьяков 2010: 210).

¹³ Для большей наглядности публикация доклада в журнале *Das neue Rußland* сопровождалась экспрессивным визуальным рядом — см., например, фотографию крестьянского младенца в идеально чистом рюшесовом чепчике, мирно спящего на хлебной ниве, выполненную в лучших традициях рекламного китча (Tretjakoff 1931: 46).

ских хозяйств и большом интересе к колхозам, который замечен даже среди иностранцев — например, упоминается некий «профессор Аухаген» (Tretjakoff 1931: 46), который посетил колхоз и оставил там в книге гостей приветственную запись¹⁴.

В своем выступлении Третьяков показывает себя и как человек, хорошо разбирающийся в требованиях политического момента. Он не забывает упомянуть о перегибах колхозного строительства, отсылающих к известной статье Сталина «Головокружение от успехов», вышедшей в марте 1930 года (Сталин 1930). Также несколько неожиданно Третьяков делает реверанс в сторону РАППа и затрагивает тему так называемой литературы ударников, т. е. рабочих — передовиков производства, осваивающих литературное творчество. Хотя положение о необходимости обращения профессионального писателя к производительному труду являлось одной из идей ЛЕФа, унаследованной им от производственников начала 1920-х годов, пропаганда обратного движения — от рабочего к писателю — представителями ЛЕФа не акцентировалась (по крайней мере, тема литературы, созданной передовиками производства, в публикациях ЛЕФа своего отражения не нашла). Однако в своем берлинском выступлении Третьяков делает акцент на литературе ударников и приводит ряд конкретных примеров литературных текстов, созданных передовиками производства (среди прочего, особо отмечена повесть Николая Михайлова *В боях за металл* — Михайлов 1930)¹⁵. Таким образом, он несколько неожиданно присоединя-

¹⁴ Здесь перед нами конкретный пример инструментального отношения к факту, свойственного Третьякову и советской пропаганде вообще. Профессор Отто Аухаген, которого, очевидно, имеет в виду Третьяков, с 1927 по 1930 г. являлся атташе по вопросам сельского хозяйства при посольстве Германии в Москве и выезжал в колхозы в связи с конфликтами, которые возникали у немецких поселенцев, в основном членов протестантских религиозных общин, в процессе коллективизации. В 1929 г. при его посредничестве удалось получить разрешение на выезд из СССР нескольких тысяч немецких крестьян-менонитов, которые противились коллективизации.

Готовясь к поездке по Германии и тематизируя колхозное строительство в СССР, Третьяков не мог не знать о разгоревшейся в конце 1920-х — начале 1930-х гг. в немецкой прессе дискуссии, касающейся тяжелого положения и массовых протестов представителей немецкого меньшинства в СССР в годы коллективизации. Сообщения об этом отвергались левой немецкой прессой как «происки кулаков» и инструмент антисоветской пропаганды (см., например: *Rote Fahne* 1929: 3). В этом медийном противостоянии профессор Аухаген сыграл важную роль, открыто заявив о страданиях русских немцев во время коллективизации и явившись одним из первых людей на Западе, написавших о массовом голоде (Auhagen 1932). В этом контексте упомянутое Третьяковым приветствие в книге гостей колхоза не выглядит как случайное — скорее, оно похоже на намеренный «вброс», заставляющий берлинскую публику усомниться в искренности антиколхозной позиции профессора. О положении советских немцев в СССР в период коллективизации и связанной с этим дискуссии в германской прессе см.: Кастил 2014.

¹⁵ О «преображении» рабочего листопрокатного цеха Николая Михайлова в писателя, наглядно иллюстрирующем специфику той эпохи, см. рецензию-интервью в *Литературной газете*: Ромов 1930: 2 (используемое в рецензии название повести несколько отличается от ее же названия, указанного при издании книги). Хотя эта повесть Н. Михайлова сейчас настолько забыта, что представляло немалые трудности найти хотя бы ее выходные данные, ее автор сделал стремительную карьеру, всегда вовремя «колеблясь вме-

ется к компании РАППа, выдвинувшего в 1930 году лозунг «ударники — в литературу» (см. Боровой 1930)¹⁶. Не нужно забывать, что в начале 1930-х годов участники ЛЕФа, хотя и приостановившего свою деятельность, находились под сильным идеологическим нажимом, который вот-вот грозил перейти в репрессивные меры. Третьяков должен был отдавать себе отчет, что его публичные выступления за границей привлекали внимание «литературоведов в штатском» возможно в еще большей степени, чем в московской аудитории¹⁷.

Все эти ряды цифр, статистических данных и советских литературных реалий в докладе Третьякова были умело разбавлены иногда драматическими, иногда веселыми эпизодами из колхозной жизни и даже литературным озорством — например, переложением гейневской «Лорелеи» на колхозные мотивы¹⁸ (Tretjakoff 1931: 50).

Надо сказать, что живописание полной приключений жизни в колхозе возымело свое действие, в основном на молодую левую публику. Видный немецкий писатель-экспрессионист Готфрид Бенн, говоря об «изошренном и полемически захватывающем» докладе Третьякова, который слушал «весь литературный Берлин», с негодованием отмечает, что «немецкая литература сидела у ног Третьякова, восхищенно и с энтузиазмом аплодируя ему» (Benn 1987: 330–331)¹⁹. Так, начинающий голландский писатель Нико Рост,

сте с линией партии» — от активного борца с космополитами и руководителя Отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС при позднем Сталине до министра культуры в период оттепели (Шилов 2021).

¹⁶ О значении, которое придавалось этому движению, и его размахе говорит тот факт, что к марту 1931 г., на момент публикации доклада Третьякова в журнале *Das Neue Rußland*, только в Москве было зарегистрировано около 1500 ударников-литераторов (см. Borland 1950: 57).

¹⁷ См., например, замечание Лили Брик о докладе Осипа Брика во время их пребывания в Берлине: «Выступление в Берлине прошло с успехом, но у рапповцев в Москве оно вызвало сомнение по поводу правочности Осипа» (цит. по: Янгфельдт 2009: 529). См. также свидетельство В. Катаняна: «По поводу выступления Осипа Максимовича в Берлине шли в Москве из рапповских источников какие-то слухи — то ли он говорил, что надо?» (см. Янгфельдт 1991: 270). Доклад О. Брика «Die neueste Literatur im sozialistischen Aufbau der Sowjetunion» (Новейшая литература в социалистическом строительстве СССР) состоялся 25 марта 1930 г. в той же гостинице «Русский двор» (там находилось бюро Общества друзей новой России), что и доклад Третьякова. По донесениям представителя ВОКС в Москву, выступление Брика сопровождалось ожесточенной дискуссией, в частности, ему энергично возражал писатель Бела Иллеш (в то время секретарь РАППа).

¹⁸ Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, / daß ich so lustig bin. / Ich setze mich auf den Traktor / und fahre die Steppe dahin (В вольном переводе это будет звучать примерно так: Не знаю что случилось со мною, / но радость вселилась в меня. / Сажусь на колхозный я трактор / и еду в степные края).

¹⁹ Сам Бенн воспринял доклад Третьякова резко негативно, охарактеризовав советского гостя как «по своей внешности и манере изложения тип литературного чекиста, который допрашивает, снимает показания, осуждает и наказывает всех инакомыслящих в России» (Там же: 330). Бенн был не одинок в такой резкой оценке. Так, американский журналист и писатель Макс Истмен, живший в 1920-е гг. в Советском Союзе, в своей книге под характерным названием *Артисты в униформе* (Eastman 1934) изображает Третьякова как одного из воинствующих советских функционеров. Подчеркнуто радикально-левацкий стиль, изобиловавший агрессивными метафорами, который был характерен для

присутствовавший на докладе, пишет в своих воспоминаниях, что Третьяков «закончил свою речь призывом к многочисленным молодым писателям, которые были среди его слушателей, поехать в Советский Союз, чтобы пройти там, особенно в сельской местности, обучение по какой-либо части сельскохозяйственного дела, например, ознакомиться с молочным животноводством, свиноводством, овцеводством или пчеловодством» (Rost 1964: 304). Рост был настолько вдохновлен этой идеей, что уже на следующее утро посетил Третьякова в гостинице и расспросил его о возможности поехать в Советскую Россию, где он хотел получить квалификацию пчеловода²⁰.

Перелицовка факта

Наиболее важную часть выступления Третьякова представляло собой теоретическое введение, в котором он поделился своими взглядами на литературу и место писателя в современном обществе. Рассмотрим его основные положения.

Третьяков начинает с атаки на классиков. Расценивая литературу как «оружие в руках класса», он считает ее задачей «не только фиксировать действительность, но и изменять ее в ходе классовой борьбы» (Tretjakoff 1931: 39)²¹. Эта задача предъявляет определенные требования к методам и жанрам современной литературы — писатель более не может себе позволить годами работать над одним произведением, создавая полотна эпической широты. Кроме того, Третьяков подвергает критике буржуазную литературу, которой свойственен, как он пишет, «подчеркнутый интерес к биологической и эмоциональной жизни героя в ущерб ее социальной и интеллектуальной стороне» (Там же: 40). Таким образом, претензии к «буржуазно-помещичьей» классике в общем повторяют основные положения лефовской критики, представленной, например, в статье Третьякова «Новый Лев Толстой» (Третьяков 1927). Что касается классикоборчества, нельзя забывать и о футуристическом бэкграунде некоторых членов ЛЕФа, у которых старое требование «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода современности» обросло на новом этапе марксистской фразеологии.

В принципе, повторением лефовской программы является и следующий пункт выступления Третьякова, касающийся отношения к факту. Однако форма доклада перед аудиторией, не знакомой с долгими дискуссия-

Третьякова (как и для других представителей ЛЕФа), мог вести к ошибочному восприятию его как представителя карательных структур, реально вершащих расправу над неугодными писателями.

²⁰ Рост не без иронии замечает, что его интерес к пчеловодству носил полностью идеалистический характер и развился после прочтения пьесы Метерлинка *Жизнь пчел*. Излишне говорить, что из этой затеи ничего не вышло.

²¹ К настоящему моменту текст берлинского доклада Третьякова переведен на русский язык лишь частично, см.: Ушакин 2016. В данной статье цитаты из доклада даются по немецкому оригиналу (Tretjakoff 1931). Перевод мой — В. Г.

ми о факте, ведущимися на страницах *ЛЕФа* и других советских изданий, потребовала краткой и освобожденной от советского новояза формы изложения, поэтому берлинский доклад представляет собой, вероятно, наиболее ясно выраженное резюме позиции Третьякова как фактовика. Он сводит ее к трем пунктам:

Первое — это выбор объекта, исследование фактов в их специфике и конкретных проявлениях.

Второе — необходима публицистическая обработка найденного фактического материала и перелицовка фактов в агитационно-действенную форму, а также исследование факта на его общественный интерес и значение.

Наконец, третьим пунктом является использование основанной на фактах литературной продукции в практике социалистического преобразования действительности (Tretjakoff 1931: 40–41).

Таким образом, Третьяков недвусмысленно заявляет, что при подобном подходе факты становятся сначала объектом селекции — при которой, очевидно, отбираются только факты, соответствующие целям классовой борьбы²², а затем «перелицовки»²³ (читай — манипуляции) с целью сделать их инструментом агитации. Далее созданное с помощью таких препарированных фактов произведение становится орудием «социалистического преобразования действительности»²⁴.

Оперативность

Однако наиболее значимым пунктом теоретической программы Третьякова, представленным в берлинском докладе, явилась концепция «оперативного писателя». Выше уже упоминалось его утверждение о том, что

²² См. характерный пассаж Третьякова, критикующего неселективное отображение «бесстрастных фактов»: «Для нас, фактовиков, не может быть фактов “как таковых”. Есть факт — эффект и факт — дефект. Факт, усиливающий наши социалистические позиции, и факт, их ослабляющий. Факт — друг и факт — враг» (Третьяков 1928а: 4).

²³ В немецком оригинале Третьяков использует здесь выражение «Umkleidung der Tatsache», т. е. «переодевание факта».

²⁴ Девин Фор в своей, в целом, вдумчивой и содержательной статье проводит различие между «документальностью в традиционном понимании» и «советским фактографическим авангардом». Для него фактография Третьякова — это не индифферентная регистрация фактов, свойственная документалистике, а «интервенционистская практика», активно трансформирующая действительность (Fore 2006: 3–4). Обосновывая правомерность такого подхода к факту, Фор ссылается на этимологию этого слова от латинского глагола «*facere*», т. е. «делать» (там же: 5; см. также: Фор 2016: 185). Однако здесь нужно заметить, что эта этимология восходит не к инфинитиву глагола, а к его перфективной форме «*factum*». Таким образом, факт в принятом понимании этого слова — это не «делаемое», а «сделанное», т. е. нечто законченное, предустановленная данность. «Интервенционистская практика» в отношении факта скорее отсылает к другим глаголам со значением деятельности — фабриковать, манипулировать и т. д., с которыми связаны совсем иные коннотации. Вопреки заявлениям фактовиков о том, что подача «фактов» помогает социалистическому строительству, советская власть ничего не боялась больше, чем именно простых не препарированных фактов — достаточно вспомнить о судьбе советской статистики.

литература должна фиксировать действительность и изменять ее в ходе классовой борьбы. Однако концепция оперативного писателя требует большего — писатель не только должен опосредованно изменять действительность через свои произведения, но и сам непосредственно участвовать в этих преобразованиях, т. е. фактически выйти за рамки искусства в реальную жизнь.

Отмечая, что до своих поездок в колхоз у него не было «органической, личной связи с материалом» и он оставался лишь наблюдателем, человеком за письменным столом, Третьяков дает определение понятию «оперативность»: «Оперативными связями я называю участие в жизни самого материала» и далее поясняет: «Грубо говоря: выдумать нечто важное — это беллетристический новеллизм; найти нечто важное — это репортаж; выстроить (Aufbauen) нечто важное — это оперативизм» (Tretjakoff 1931: 42). Третьяков подчеркивает, что он сам сделал практические выводы из этих теоретических положений: с начала 1930 года он стал постоянным членом правления колхоза и, как он пишет, «колхоз — моя литературная тема — стал местом моей общественной деятельности», где он трудится «плечом к плечу со своими героями» (там же: 43).

Сама идея сближения искусства с производством была не нова — она восходит, среди прочего, к более ранним работам теоретиков производственного искусства, конструктивизма и немецкого Баухауса. Однако их работы касались в основном изобразительных искусств, промышленного дизайна и архитектуры, т. е. тех областей искусства, которые так или иначе связаны с производством реальных объектов. Распространяя эту концепцию на литературу, имеющую дело со словами, т. е. символическими сущностями, Третьяков отрывает писателя не только от письменного стола, но и выталкивает его за границы искусства в традиционном понимании этого слова, предполагающего разделение между сферой объектов и сферой их символических репрезентаций²⁵.

Эта позиция была намечена Третьяковым уже в левовский период — она ясно прослеживается, например, в его заявлениях о недостаточности

²⁵ Именно этот пункт программы Третьякова вызвал наиболее резкую критику немецкого поэта-экспрессиониста и литературного критика Готфрида Бенна. Обращаясь к мысли Третьякова о том, что «писатель как профессия более не существует, он вместе с другими трудится на заводе, участвует в социальном строительстве», Бенн постулирует: «Тот, кто хочет организовать жизнь, никогда не будет заниматься искусством, ему непозволительно себя к нему причислять. Исходя из позиции художника, заниматься искусством <...> значит исключать жизнь, ограничивать ее и даже с ней бороться, чтобы ее стилизовать» (Benn 1987: 334). Критику искусства со стороны Третьякова и его подчеркнутый антиэстетизм Бенн рассматривает в рамках широкой исторической традиции, простирающейся от Платона до Толстого (там же). Эта мысль Бенна любопытным образом перекликается с характеристикой Третьякова, оставленной Б. Пастернаком в его воспоминаниях о ЛЕФе: «Единственным последовательным и честным в этом кружке отрицателей был Сергей Третьяков, доводивший свое отрицание до естественного вывода. Вместе с Платоном Третьяков полагал, что искусству нет места в молодом социалистическом государстве» (Пастернак 1967: 230).

литературных описаний, сделанных с точки зрения внешнего наблюдателя (по Третьякову — «потребителя»), а также в обращенных к писателям требованиях видеть вещи «производственными глазами» (Третьяков 1928b: 20) и досконально знать производственные процессы, т. е., по сути, овладеть дополнительной профессионализацией.

В то же время Третьяков вводит и понятие «депрофессионализация», заявляя: «Мы не думаем, что умение писать должно быть сосредоточено в небольшой группе литспецов» (Третьяков 1928a: 3)²⁶. Депрофессионализацию можно понимать как встречное движение масс, при котором литературу создают не профессиональные писатели, а «трудящиеся социализма, оснащенные литературным умением»: «Во вторжении ударников (членов ударных бригад) в литературу и включении профессиональных писателей в работу по строительству [социализма] видится знак времени» (Tretjakoff 1931: 42). С точки зрения Третьякова, пришло время «сломать вредное сопротивление литературной касты» (Третьяков 1928a: 2) и подключить к литературному труду «людей любого ремесла». Однако в качестве конкретного примера такого рода расширения цеховой ограниченности писательского труда в лефовской статье 1928 года Третьяков приводит «врачей, путешественников, политиков, техников» (там же: 3).

Как видим, в таком понимании это требование еще не содержит в себе ничего слишком радикального — представители этих профессий, предполагающих высокий уровень образования и соответствующий уровень владения языком, и раньше нередко успешно выступали в качестве писателей. В берлинском же докладе идея депрофессионализации связывается с движением рабочих-ударников и доводится до своего предела: писатели уравниваются с работниками производства в их совместном труде — труде как производственном, так и литературном. Писатели трудятся «плечом к плечу» с рабочими-ударниками, а ударники заменяют писателей. Таким образом, писатели фактически утрачивают свой *raison d'être* — они не только десакрализуются как «творцы», но и «депрофессионализируются» даже как мастера-ремесленники, так как их теперь может заменить любой ударник²⁷.

²⁶ Впервые термин «депрофессионализация» появляется у Третьякова в статье «Продолжение следует» в заключительном номере *Нового ЛЕФа*, где он призывает писателей оставить «узкий профессиональный специализм» (Третьяков 1928a: 2). Третьяков пытается также вынести это понятие за пределы лефовской аудитории, но, по всей видимости, находит в этом мало отклика среди писателей, не согласных с такой программой «самоликвидации» писательского сословия. Так, раздел хроники того же номера журнала сообщает, что 25 января 1929 г. «на Гослиткурсах С. Третьяков сделал доклад “Литература вне литературы”, посвященный вопросу депрофессионализации писателя, новым методам коллективной работы, созданию литературных артелей и т. д. Доклад сильно возбудил аудиторию, большая часть которой натаскана своими руководителями на точку зрения “свободы” творчества, обязательности художественной беллетристики, “вдохновения” творца» (С. 44).

²⁷ Этот отказ писательскому сословию в особенности и объявление равенства писателя и пролетария вполне объяснимы психологически на фоне постоянных нападок на членов ЛЕФа за их «мелкобуржуазность» и желания мимикрировать под социалистическую

Понятие «оперативность» («Operativismus») оказывается тесно связанным с берлинским докладом Третьякова в еще одном отношении. По всей видимости, оно было впервые использовано им в такой эксплицитной форме именно в этом докладе (Tretjakoff 1931: 42). Хотя в статье «Писатель — колхозник. Рапорт» в *Литературной газете* в сентябре 1930 года Третьяков также останавливается подробно на своей работе в колхозе и подчеркивает необходимость активного участия писателей в производственных процессах, которые они описывают (Третьяков 1930а: 2–3), упоминание оперативности там дано лишь вскользь и не содержит практически никаких пояснений. Это же касается и английского варианта этой статьи, опубликованной в декабре 1930 года в журнале *Фронт* (Tretjakov 1930). А уже в январе 1931 года развернутое определение оперативности можно зафиксировать в берлинском докладе.

Важно отметить, что в ходе поездки Третьякова в Германию само содержание термина «оперативный» подверглось существенному переосмыслению, что произошло, очевидно, не без влияния немецкого языка. В русском языке значение слова «оперативный» связано прежде всего с быстротой и эффективностью действий в постоянно изменяющейся обстановке. Именно так оно используется Третьяковым в написанной за несколько месяцев до берлинского доклада статье «Писатель — колхозник. Рапорт», когда, говоря об оперативных очерках, он отмечает, что «они не просто перечисляют совершающиеся факты, они видят эти факты в их развитии и требуют немедленного вмешательства в совершающиеся события» (Третьяков 1930а: 3)²⁸. В немецком же языке, где еще чувствуется этимологическая связь этого слова с латинским «operare» (работать, действовать), выражение «operativer Schriftsteller» (оперативный писатель) воспринимается однозначно как «действующий, производящий», а латинизированная форма придает ему научно-терминологический характер. Именно так понял его Вальтер Беньямин, который, используя положения берлинского доклада Третьякова, в свою очередь в своем парижском докладе 1934 года переводит его как «Produzent», т. е. «производитель» (Беньямин 2010; см. также: Gough 2002).

Таким образом, берлинский доклад Третьякова оказался важным событием не только для интеллектуальных кругов Германии, вызвавшим там живое и продолжительное эхо. Парадоксальным образом именно пребывание в Европе дало самому Третьякову возможность яснее сформулировать

литературу. Однако в ретроспективе такая стратегия оказалась ошибочной. Выпускник юридического университета Московского университета Третьяков так и остался для власти классово чуждым, а его утверждения о заменимости писателей явно не повышали его шансы на выживание в ходе сталинских чисток.

²⁸ Отметим, что используемое в этой связи Третьяковым выражение «очеркист-оперативник» звучит по-русски не вполне понятно и даже двусмысленно. Такое словопотребление невольно ассоциируется со словами «оперативник» или «опер», представляющими собой сокращенную форму слова «оперуполномоченный», которое в 1920–1930-е гг. обозначало должность в системе ВЧК–ГПУ–НКВД и было повсеместно на слуху.

и развить свои идеи «колхозного периода». Дистанцирование от колхоза, места действия его очерков, выход в другую культурную и даже языковую реальность явились тем толчком, который позволил выкристаллизоваться некоторым уже имевшимся, но еще не вполне сформулированным мыслям и придать им лаконичную и законченную форму.

ЛИТЕРАТУРА

- Барр Альфред, Эбботт Джери. *Русский дневник. 1927–1928*. Москва: Ад Маргинем, 2025.
- Беньямин Вальтер. «Автор как производитель». *Логос* 4 (77) (2010): 122–142.
- Боровой Натан. «Ударники в литературу». *Смена* 29–30 (1930): 27.
- Гомолицкая-Третьякова Татьяна. «О моем отце». *Сергей Третьяков. Страна-перекресток*. Москва: Советский писатель, 1991: 554–563.
- Дернберг Стефан и др. (ред.). *Советско-германские отношения 1922–1925 гг.: документы и материалы*. Ч. 1. 1922–1924 гг. Москва: Политиздат, 1977.
- Кастил Джеймс. «Русские немцы и немецкое национальное воображение в межвоенный период». *Новое литературное обозрение* 3 (127) (2014): 235–271.
- Литературное наследство. Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРИП)*. Т. 81. Москва: Наука, 1969.
- Матейка Янош. «Международное объединение революционных писателей». *Литературная энциклопедия: В 11 т.* Т. 7. Москва: Советская энциклопедия, 1934: 82–92.
- Михайлов Николай. *В боях за металл*. Москва: Изд-во ВЦСПС, 1930.
- Пастернак Борис. «Люди и положения». *Новый мир* 1 (1967): 204–236.
- Ромов Сергей. «Встречи с Ник. Михайловым — автором повести «Борьба за металл»». *Литературная газета* 44 (81). 29 сентября 1930 г.
- Сталин Иосиф. «Головокружение от успехов. К вопросам колхозного движения». *Правда* 60. 2 марта 1930 г.
- Третьяков Сергей. «Новый Лев Толстой». *Новый ЛЕФ* 1 (1927): 34–38.
- Третьяков Сергей. «На колхозы». *Новый ЛЕФ* 11 (1928): 8–14.
- Третьяков Сергей. «Продолжение следует». *Новый ЛЕФ* 12 (1928a): 1–4.
- Третьяков Сергей. «Сквозь непротертые очки». *Новый ЛЕФ* 9 (1928b): 20–24.
- Третьяков Сергей. *Вызов. Колхозные очерки*. Москва: Федерация, 1930.
- Третьяков Сергей. «Писатель — колхозник. Рапорт». *Литературная газета* 40 (77) (сентябрь 1930a): 2–3.
- Третьяков Сергей. *Месяц в деревне (июнь-июль 1930 г.). Оперативные очерки*. Москва: Федерация, 1931.
- Третьяков Сергей. *Тысяча и один трудодень: колхозные очерки*. Москва: Советская литература, 1934.
- Третьяков Сергей. «О звуковом кино в буржуазных странах». Ратиани Ирина (ред.). *Сергей Михайлович Третьяков. Кинематографическое наследие*. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2010: 195–211.
- Третьяков Сергей. «Писатель и социалистическая деревня». Ушакин Сергей (ред.). *Формальный метод: Антология русского модернизма*. Т. II. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016: 359–364.
- Фор Девин. «Сергей Третьяков: факт». Ушакин Сергей (ред.). *Формальный метод: Антология русского модернизма*. Т. II. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016: 183–198.
- Шилов Денис. «Н. А. Михайлов — министр культуры СССР эпохи оттепели (биографический очерк)». *Вестник культуры и искусств* 1 (65) (2021): 72–85.
- Янгфельдт Бенгт. *Любовь это сердце всего. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик. Переписка. 1915–1930*. Москва: Книга, 1991.
- Янгфельдт Бенгт. *Ставка — жизнь. Владимир Маяковский и его круг*. Москва: Колибри, 2009.

- Auhagen Otto. „Wirtschaftslage der Sowjetunion im Sommer 1932“. *Osteuropa* 7 (1932): 644–655.
- Benn Gottfried. „Die neue literarische Saison“. *Sämtliche Werke* Bd. 3. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987: 327–337.
- Borland Harriet. *Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-Year Plan, 1928–32*. New-York: Columbia University Press, 1950.
- Clark Katerina. *Eurasia without Borders: The Dream of a Leftist Literary Commons, 1919–1943*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2021.
- Eastman Max. *Artists in Uniform: a Study of Literature and Bureaucratism*. London: George Allen, 1934.
- Fore Devin. „Introduction“. *October* 118 (2006): 3–10.
- Fore Devin. „Die Emergenz der sowjetischen Faktografie“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 89 (3) (2015): 376–403.
- Gamsa Mark. „Sergei Tret’jakov’s Roar, China! between Moscow and China“. *Itinerario* 36 (2) (2012): 91–108.
- Goldfarb Alvin. „Roar China in a Nazi Concentration Camp“. *Theatre Survey* 21 (1980): 184–185.
- Gough Maria. „Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde“. *October* 101 (2002): 53–83.
- Kleberg Lars. „About FRONT: The Short History of an International Avant-Garde Journal (1930–1931)“. Bird Robert, Fleishman Lazar, Poljakov Fedor (Eds.) *Sankirtos: Studies in Russian and Eastern European Literature, Society and Culture in Honor of Tomas Venclova*. Frankfurt am Main: Lang, 2008: 218–236.
- Mierau Fritz. „Sergej Tret’jakov und Bertold Brecht“. *Zeitschrift für Slawistik* 20 (1975): 226–241.
- Mierau Fritz. *Erfindung und Korrektur: Tretjakows Ästhetik der Operativität*. Berlin: Akademie-Verlag, 1976.
- Nicholson Steve. „Censoring Revolution: the Lord Chamberlain and the Soviet Union“. *New Theatre Quarterly* 8 (32) (1992): 309.
- Rost Nico. „Mijn ontmoetingen met Gottfried Benn“. *De Nieuwe Stem* 5 (1964): 291–316.
- Rote Fahne. „Den Kulaken wird der Boden zu heiß. 10.000 deutsche Kulaken wollen answandern — ein neues «Argument» für Antisowjethetze“. 9 November 1929. S. 3.
- Tretjakow Sergej. *Ich will ein Kind haben (Die Pionierin)*. In der autorisierten Übersetzung von Ernst Hube. Bearbeitet von Bert Brecht. Als Manuskript vervielfältigt im Max Reichard Verlag. Freiburg i. Br. o. J. (um 1930).
- Tretjakoff Sergej. „Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf“. *Das neue Rußland* 7 (2) (1931): 39–52.
- Tretjakow Sergej. *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*. Berlin: Malik Verlag, 1931.
- Tretjakow Sergej. *Tausendundein Arbeitstag*. Zürich: Ring Verlag, 1935.
- Tretjakov Sergey „Report“. *Front* 1 (1930): 45–52.

REFERENCES

- Auhagen Otto. „Wirtschaftslage der Sowjetunion im Sommer 1932“. *Osteuropa* 7 (1932): 644–655.
- Barr Al’fred, Ebbott Dzheri. *Russkij dnevnik. 1927–1928*. Moskva: Ad Marginem, 2025.
- Benn Gottfried. „Die neue literarische Saison“. *Sämtliche Werke* Bd. 3. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987: 327–337.
- Ben’jamin Val’ter. „Aytor kak proizvoditel“. *Logos* 4 (77) (2010): 122–142.
- Borland Harriet. *Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-Year Plan, 1928–32*. New-York: Columbia University Press, 1950.
- Borovoj Natan. „Udarniki v literaturu“. *Smena* 29–30 (1930): 27.
- Clark Katerina. *Eurasia without Borders: The Dream of a Leftist Literary Commons, 1919–1943*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2021.
- Dernberg Stefan i dr. (red.). *Sovetsko-germanskie otnosheniya 1922–1925 gg.: dokumenty i materialy*. Ch. 1. 1922–1924 gg. Moskva: Politizdat, 1977.

- Eastman Max. *Artists in Uniform: a Study of Literature and Bureaucratism*. London: George Allen, 1934.
- For Devin. „Sergej Tret'jakov: fakt“. Ushakin Sergej (red.). *Formal'nyj metod: Antologiya russkogo modernizma*. T. II. Ekaterinburg: Kabinetnyj uchenyj, 2016: 183–198.
- Fore Devin. „Introduction“. *October* 118 (2006): 3–10.
- Fore Devin. „Die Emergenz der sowjetischen Faktografie“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 89 (3) (2015): 376–403.
- Gamsa Mark. „Sergei Tret'jakov's Roar, China! between Moscow and China“. *Itinerario* 36 (2) (2012): 91–108.
- Goldfarb Alvin. „Roar China in a Nazi Concentration Camp“. *Theatre Survey* 21 (1980): 184–185.
- Gomolickaya-Tret'yakova Tat'yana. „O moem otce“. Sergej Tret'yakov. *Strana-perekrestok*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1991: 554–563.
- Gough Maria. „Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde“. *October* 101 (2002): 53–83.
- Kastil Dzhejms. „Russkie nemcy i nimeckoe nacional'noe voobrazhenie v mezhoennyj period“. *Novoe literaturnoe obozrenie* 3 (127) (2014): 235–271.
- Kleberg Lars. „About FRONT: The Short History of an International Avant-Garde Journal (1930–1931)“. Bird Robert, Fleishman Lazar, Poljakov Fedor (Eds.) *Sankirtos: Studies in Russian and Eastern European Literature, Society and Culture in Honor of Tomas Venclova*. Frankfurt am Main: Lang, 2008: 218–236.
- Literaturnoe nasledstvo. Iz istorii Mezhdunarodnogo ob'edineniya revolyucionnyh pisatelej (MORP). T. 81. Moskva: Nauka, 1969.
- Matejka Yanosh. „Mezhdunarodnoe ob'edinenie revolyucionnyh pisatelej“. *Literaturnaya enciklopediya*. V 11 t. T. 7. Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1934: 82–92.
- Mierau Fritz. „Sergej Tret'jakov und Bertold Brecht“. *Zeitschrift für Slawistik* 20 (1975): 226–241.
- Mierau Fritz. *Erfindung und Korrektur: Tretjakows Ästhetik der Operativität*. Berlin: Akademie-Verlag, 1976.
- Mihajlov Nikolaj. *V boyah za metall*. Moskva: Izd-vo VCSPS, 1930.
- Nicholson Steve. „Censoring Revolution: the Lord Chamberlain and the Soviet Union“. *New Theatre Quarterly* 8 (32) (1992): 309.
- Pasternak Boris. „Lyudi i polozheniya“. *Novyj mir* 1 (1967): 204–236.
- Romov Sergej. „Vstrechi s Nik. Mihajlovym — avtorom povesti «Bor'ba za metall»“. *Literaturnaya gazeta* 44 (81). 29 sentyabrya 1930 g.
- Rost Nico. „Mijn ontmoetingen met Gottfried Benn“. *De Nieuwe Stem* 5 (1964): 291–316.
- Rote Fahne. „Den Kulaken wird der Boden zu heiß. 10.000 deutsche Kulaken wollen auswandern — ein neues «Argument» für Antisowjethetze“. 9 November 1929. S. 3.
- Shilov Denis. „N. A. Mihajlov — ministr kul'tury SSSR epohi otpepli (biograficheskij ocherk)“. *Vestnik kul'tury i iskusstv* 1 (65) (2021): 72–85.
- Stalin Iosif. „Golovokruzhenie ot uspekhov. K voprosam kolhoznogo dvizheniya“. *Pravda* 60. 2 marta 1930 g.
- Tretjakow Sergej. *Ich will ein Kind haben (Die Pionierin)*. In der autorisierten Übersetzung von Ernst Hube. Bearbeitet von Bert Brecht. Als Manuskript vervielfältigt im Max Reichard Verlag. Freiburg i. Br. o. J. (um 1930).
- Tretjakoff Sergej. „Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf“. *Das neue Rußland* 7 (2) (1931): 39–52.
- Tretjakow Sergej. *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*. Berlin: Malik Verlag, 1931.
- Tretjakow Sergej. *Tausendundein Arbeitstag*. Zürich: Ring Verlag, 1935.
- Tret'yakov Sergey „Report“. *Front* 1 (1930): 45–52.
- Tret'yakov Sergej. „Novyj Lev Tolstoj“. *Novyj LEF* 1 (1927): 34–38.
- Tret'yakov Sergej. „Na kolhozy“. *Novyj LEF* 11 (1928): 8–14.
- Tret'yakov Sergej. „Prodolzhenie sleduet“. *Novyj LEF* 12 (1928a): 1–4.
- Tret'yakov Sergej. „Skvoz' neprotertye ochki“. *Novyj LEF* 9 (1928b): 20–24.
- Tret'yakov Sergej. *Vyzov. Kolhoznye ocherki*. Moskva: Federaciya, 1930.
- Tret'yakov Sergej. „Pisatel' — kolhoznik. Raport“. *Literaturnaya gazeta* 40 (77) (sentyabr' 1930a): 2–3.

- Tret'yakov Sergej. *Mesyac v derevne (iyun'-iyul' 1930 g.). Operativnye ocherki*. Moskva: Federaciya, 1931.
- Tret'yakov Sergej. *Tsysyacha i odin trudoden': kolhoznye ocherki*. Moskva: Sovetskaya literatura, 1934.
- Tret'yakov Sergej. „O zvukovom kino v burzhuaznyh stranah“. Ratiani Irina (red.). *Sergej Mihajlovich Tret'yakov. Kinematograficheskoe nasledie*. Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriya, 2010: 195–211.
- Tret'yakov Sergej. „Pisatel' i socialisticheskaya derevnya“. Ushakin Sergej (red.). *Formal'nyj metod: Antologiya russkogo modernizma*. T. II. Ekaterinburg: Kabinetnyj uchenyj, 2016: 359–364.
- Yangfel'dt Bengt. *Lyubov' eto serdce vsego. V. V. Mayakovskij i L. Yu. Brik. Perepiska. 1915–1930*. Moskva: Kniga, 1991.
- Yangfel'dt Bengt. *Stavka — zhizn'. Vladimir Mayakovskij i ego krug*. Moskva: KoLibri, 2009.

Валериј Гречко

„БЕРЛИНСКИ РЕФЕРАТ“ СЕРГЕЈА ТРЕТЈАКОВА И КОНЦЕПЦИЈА „ОПЕРАТИВНОГ ПИСЦА“

Резиме

У периоду од 1930. до 1931. године Третјаков је путовао по неколицини европских земаља, ступајући у контакт са левичарским интелектуалним и уметничким круговима. У јануару 1931. године, током јавног предавања у Берлину под насловом „Писац и социјалистичко село“, први пут је представио своју концепцију „оперативног писца“. Ова концепција довела је у питање традиционална схватања књижевног стваралаштва и друштвене улоге професионалног писца. Уместо да писца посматра као непристрасног посматрача или творца аутономних дела, Третјаков је предложио да се он сагледава као активни учесник друштвених процеса — аутор који је непосредно укључен у организовање, документовање и трансформисање стварности, нарочито у контексту социјалистичке изградње.

У овом чланку концепција Третјакова разматра се у ширем контексту совјетско-немачких интелектуалних и уметничких веза тог времена. Скреће се пажња на то да је Третјаков могао формулисати сам термин „оперативни писац“ управо захваљујући свом боравку у Немачкој.

Кључне речи: Сергеј Третјаков, оперативни писац, есеји о колхозу, Нови ЛЕФ, совјетско-немачки културни контакти.

Hiroko Masumoto
Kobe University
hmasumoto@ruby.kobe-u.ac.jp
<https://orcid.org/0009-0002-7335-8110>

THE INFLUENCE OF TRETYAKOV'S PLAY ROAR, CHINA! ON BRECHT*

The German writer Bertolt Brecht created several works in which Chinese motifs played a significant role. However, he was not interested in contemporary China; rather, he was interested in the artistic ideas and practices of Russia and the Soviet Union during the 1920s and 1930s. Sergei Tretyakov, a Soviet writer and literary theorist who introduced Brecht to these concepts, was also a China specialist. He likely influenced Brecht's works concerning China. Notably, Brecht's play *The Measures Taken*, set in China for the first time, bears striking similarities to Tretyakov's play *Roar, China!*, which premiered to great acclaim in Germany in 1930 — the same year that Brecht wrote *The Measures Taken*.

Keywords: Bertolt Brecht, Sergei Tretyakov, *The Measures Taken*, *Roar, China!*, Germany-Russia ideas transfer.

1. Introduction

The German writer Bertolt Brecht (1898–1956) created several works in which Chinese motifs played a significant role. These include the “learning play (Lehrstück)”,¹ *The Measures Taken* (*Die Maßnahme*, premiered 1930), which is about Soviet agitators infiltrating China; the collection of aphorisms *Me-ti. Book of Interventions in the Flow of Things* (*Me-ti. Buch der Wendungen*, written 1934–1956); the play *The Good Person of Szechwan* (*Der gute Mensch von Sezuan*, premiered 1943), which features a kindhearted, impoverished Chinese woman; adaptations of the 14th-century Chinese text by Li Qianfu, the short story *The Chalk Circle of Augsburg* (*Der Augsburger Kreidekreis*, written 1940),

* This paper was supported by JSPS KAKENHI Grant Number 23K21922.

¹ Around 1930, Brecht collaborated with composers Kurt Weill (1900–1950), Paul Hindemith (1895–1963), and Hanns Eisler (1898–1962) to create the avant-garde concept of “learning plays,” as a way to break away from classical theater and its institutions. These plays were deliberately simple and aimed at laypeople, encouraging them to engage with current issues through acting or participating in performances.

and the play *The Caucasian Chalk Circle* (*Der kaukasische Kreidekreis*, premiered 1948). Brecht also adapted Carlo Gozzi's (1720–1806) play and wrote *Turandot or The Congress of the Whitewashers* (*Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher*, written 1953–1954), which revolves around the riddles posed by a daughter of the Chinese emperor.

Why did Brecht, who had never visited China nor had any Chinese friends, develop an interest in the country? Conventional Brecht studies have offered two interpretations of this question: either Brecht used “Chinese garb” (Esslin 54)² to achieve an “alienation effect (Verfremdungseffekt),” or Brecht’s plays set in China have no particular significance since they are fables. In *The Good Person of Szechwan*, for example, Brecht himself comments that Szechwan (Sichuan) “symbolizes all places where others exploit people” (Brecht 4/2*). In fact, the setting of *The Chalk Circle*, originally set in China, shifts freely between Germany and Georgia.

However, when Brecht adapted the story of the ancient Chinese “Chalk Circle” trial to counter the Nazi ideology of “Blood and Soil (Blut und Boden),” he set it in his hometown of Augsburg, Germany.³ When he adapted it again to address the contemporary issue of the Soviet forced relocation of North Caucasian peoples, he set it in the Caucasus.⁴ It seems unlikely that the setting was chosen arbitrarily, even for an allegory. So why did Brecht choose China as the setting for the first time in the play *The Measure Taken*? This paper attempts to answer this question.

2. How Brecht’s works set in China were written

The circumstances of Brecht’s writing of the works set in China are, for the most part, clear. *The Measures Taken* is a rewritten version of the “learning play” *He Who Says Yes* (premiered 1930), which was based on the Japanese Noh play *Taniko* (i.e., “throw into the valley”).⁵ Composer Hanns Eisler (1898–1962),

² The editors of Brecht’s *Gesammelte Werke* also note: “The *Me-ti* texts [...] also represent an attempt to analyze the most important political events of the time from a Marxist perspective in a Chinese garb” (Brecht 12/1*).

³ In the “Chalk Circle” trial, the dispute centered on which mother should hold parental rights: the birth mother or the foster mother. In the original Chinese text, parental rights are granted to the birth mother, meaning blood ties are prioritized. However, in Brecht’s *The Chalk Circle of Augsburg*, parental rights are granted to the foster mother.

⁴ In *The Caucasian Chalk Circle*, the same ruling is applied to a dispute over the ownership of a valley. The valley is not granted to the people who consider it their homeland, but rather to outsiders who can utilize it more effectively. Between autumn 1943 and spring 1944, the forced relocation of peoples from the North Caucasus to Central Asia and Siberia, took place. Writing of *The Caucasian Chalk Circle* began immediately afterwards. In the play’s conclusion, the valley originally belonging to the goat farmers becomes the property of a fruit-growing kolkhoz because the dispute over its ownership has been peacefully resolved, allowing the land to be used more effectively. Consequently, the people of the goat-breeding kolkhoz are expelled from their homeland. Brecht does not seem to have any moral consideration for this result.

⁵ The writer Elisabeth Hauptmann (1897–1973) translated the English version of *Taniko* into German and introduced it to Brecht. She also introduced Brecht to John Gay’s (1685–1732)

a close friend of Brecht's, disparaged *He Who Says Yes* as a "ridiculous feudalistic play" (Krabiell 253), prompting the adaptation. The setting was likely not arbitrarily shifted from medieval Japan to modern China. This point will be examined later.

Brecht started writing *Me-ti* in late 1934 or early 1935 (Jost 256), after acquiring the 1922 German translation of *Mozi*, and he continued working on it until his death. Adopting *Mozi*'s narrative style, the characters and countries are given Chinese names. For instance, Stalin is called Ni-en, and the Soviet Union is called Su (Brecht 12/420). This gives the work an ancient Chinese atmosphere. However, the content bears little resemblance to that of the *Mozi*, and the country most frequently mentioned in the work is not China, but rather the Soviet Union.⁶

The ancient Chinese story of the "Chalk Circle" trial over parental rights became widely known in Germany thanks to Klabund's (born Alfred Henschke, 1890–1928)⁷ adaptation as the play *The Chalk Circle* (*Der Kreidekreis*, premiered 1925), set in ancient China. As previously mentioned, in the 1940s, Brecht adapted this famous drama into a short story and a play that opposed the Nazi ideology of "Blood and Soil,"⁸ and China is not the focus of Brecht's adaptations.

Brecht visited Moscow twice, and these visits had a profound influence on *The Good Person of Szechwan* and *Turandot*. In May 1932, Brecht visited the Soviet Union for the first time with the film director Slatan Dudow (1903–1963) to screen the film "Kuhle Wampe or Who Owns the World?" ("Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?", released 1932), for which Brecht wrote the screenplay. While in Moscow, Brecht experienced a production of *Turandot*, a play that had gained immense popularity under the direction of Evgeny Vakhtangov (Евгений Вахтангов, 1883–1922). Brecht did not begin working seriously on his adaptation of *Turandot* until the 1950s, though he had plans for it immediately after this production (Krabiell 597).

From March to May of 1935, Brecht returned to Moscow while in exile in Denmark. There, he attended performances by Mei Lanfang (1894–1961), a Peking Opera actor invited to the Soviet Union, and held discussions with Moscow theater professionals (Saussy 8). The device in *The Good Person of Szechwan*, in which the female protagonist Shen Te disguises herself as the male character Shui Ta, is believed to be inspired by watching Mei Lanfang

The Beggar's Opera (premiered 1728) and inspired Brecht's *The Threepenny Opera* (*Die Dreigroschenoper*, premiered 1928). Adapting works that Hauptmann had discovered became a pattern in Brecht's creative work during this period.

⁶ "Many of the texts in *Me-ti* can be read as commentaries on real history. They reflect on specific 'day-to-day political' events, such as [...] the USSR's alliance policy [...]" (Jost 256)

⁷ Klabund was the husband of Carola Neher (1900–1942), who was a frequent performer in Brecht's plays. Neher left Germany in the spring of 1933, after Hitler came to power. She first went to Prague, then to the Soviet Union in 1934. She was arrested as a Trotskyist during the Great Purge in 1936 and died of illness in a forced labor camp.

⁸ In Klabund's play *The Chalk Circle*, as in the Chinese original, parental rights belong to the biological mother. Therefore, in Brecht's works, the fact that parental rights belong to the foster mother carries significant meaning.

perform in a female role. During his second stay in Moscow, Brecht learned about the concept of “alienation (остранение)” (Leach 219–220), which was proposed by the Russian literary theorist and writer Victor Shklovsky (Виктор Шкловский, 1893–1984). Brecht saw this concept embodied in Mei Lanfang’s acting and wrote the essay “Alienation Effects in Chinese Acting” (“Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst”, 1936).

Young Brecht had learnt from the “epic theatre” of the German director Erwin Piscator (1893–1966) various techniques for preventing the audience’s emotional involvement, and it was after his second visit to Moscow that he began to explain the function of these devices in terms of the concept of “alienation”.⁹ It was the Soviet writer and theorist Sergei Tretyakov (Сергей Третьяков, 1892–1937) who introduced Brecht to the concept of “alienation” and showed him performances of *Turandot* and Mei Lanfang.

Tretyakov taught Russian literature at Peking University from 1924 to 1925 and was also the China correspondent for the Soviet Communist Party newspaper *Pravda* (Правда). He wrote three books about China: a play based on actual events, *Roar, China!* (Рычи, Кумай!, premiered 1926), *China* (Чжунго, 1927), the collection of articles and other writings he contributed to *Pravda*, and the biographical novel, *Deng Xifa* (Дэн Ши-хуа. Био-интервью, first published 1930, revised 1932) from the transcript of interviews with one of his Chinese students.

As Brecht heard that Tretyakov was arrested and executed as a Japanese spy in 1937, he wrote the poem “Is the People Infallible?” (“Ist das Volk unfehlbar?”, written 1939), in which he refers to Tretyakov as “my teacher (mein Lehrer)” (Brecht 9/741). It is reasonable to assume that Brecht’s interest in China was influenced by the fact that his mentor was a China specialist. Brecht and Tretyakov met in 1930, the same year that the play *The Measures Taken* was written. However, in the standard literature on Brecht, his works have rarely been examined in relation to Tretyakov.¹⁰

3. Brecht’s interaction with Tretyakov

In the early 20th century, Russia and Germany had an extremely close relationship in the cultural sphere, particularly among artists who supported the labor movement and communist ideology. From the 1920s to the 1930s, avant-garde artistic ideas and theories developed remarkably in Russia, attracting the keen interest of German artists. This situation only persisted for a brief period until the Nazis seized power. Tretyakov played a particularly crucial role in this extensive exchange, conveying Russian artistic ideas and practices to Germany.

⁹ Brecht first used the term “alienation/alienate (Verfremdung/verfremden)” in a commentary he wrote in 1936 for the premiere of his play *Round Heads and Pointed Heads* (*Rundköpfe und die Spitzköpfe*) (Brecht 17/1087).

¹⁰ For example, Krabiel, who provides a thorough overview of the major research on *The Measures Taken*, does not mention Tretyakov at all.

Tretyakov's significance as an intermediary was long overlooked, largely because purges had silenced his legacy. Following the collapse of the Soviet Union, the publication of his manuscripts and other materials revealed the full extent of his activities. This sparked renewed interest among scholars of Russian literature and art, leading to what could be termed a Tretyakov renaissance in the 2010s. In 2019, a special issue of the renowned Russian literary studies journal *Russian Literature* was dedicated to him, and his own writings began to be republished. Nevertheless, research into his correspondence and influence in Germany remains limited, and Brecht's works are rarely discussed in relation to Tretyakov.

Tretyakov was born in Latvia, which was part of the Russian Empire at the time, and was bilingual in Russian and German thanks to his German-Dutch mother. He corresponded with many German artists, including Erwin Piscator and Hanns Eisler, and influenced German intellectuals such as Walter Benjamin (1892–1940).¹¹ He was particularly close to Brecht.

Tretyakov stayed in Germany from December 1930 until October the following year, delivering lectures on Russian culture at various locations. It was during this period that he first met Brecht. Anatoly Lunacharsky (Анатолий Луначарский, 1875–1933), the first Soviet People's Commissar for Education, had already introduced Brecht to the Soviet Union after seeing *The Threepenny Opera* in Berlin in 1928 (Rastorgueva 53). Brecht was already familiar with Tretyakov's works in the 1920s and delivered an introductory address at one of Tretyakov's lectures in Berlin (Kovalev 72).

Shortly after arriving in Berlin, Tretyakov attended the premiere of *The Measures Taken* and immediately translated the play into Russian (Kemmann 163).¹² In February 1931, he attended a performance of the play *Man Equals Man* (*Mann ist Mann*, premiered 1926), directed by Brecht, also in Berlin. It was Tretyakov who arranged for the Moscow screening of the film "Kuhle Wampe" in 1932. In 1933, he contributed a review of Brecht's adaptation of Maxim Gorky's (Максим Горький, 1868–1936) novel *The Mother* (*Die Mutter*, premiered 1932) to the German literary journal *Internationale Literatur*,¹³ published in Moscow. He also wrote many texts about Brecht, including a chapter dedicated to him in the book *People of the Same Fire: Literary Portraits* (*Люди одного костра. Литературные портреты*, 1936).¹⁴

Regarding Tretyakov's specific influence on Brecht's work, German literary studies note only that the biography of the boxer Samson-Körner (*Boxerjugend*.

¹¹ Benjamin's essay "The Author as Producer" ("Der Autor als Produzent", 1934) was written under the influence of Tretyakov's concept of "literature of fact (литература факта)". Benjamin considers Tretyakov to be an example of an "operative writer (оперативный писатель)".

¹² Tretyakov also translated Brecht's other works into Russian, including the play *Saint Joan of the Stockyards* (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, published 1931, premiered 1959), which he published as a collection of Brecht's plays in 1934.

¹³ Brecht's short story *The Chalk Circle of Augsburg* was also published in *Internationale Literatur* (1931–1945), for which Tretyakov worked as an editor. This journal featured the work of many writers who had fled Germany.

¹⁴ Although the title conjures up an image of friends gathered around a campfire, "the fire" actually refers to the Nazi book burnings.

Samson-Körner nacherzählt von Bert Brecht, 1928) was written in the “bio-interview” genre, conceived by Tretyakov (Knopf 63).¹⁵ However, Russian literary scholars have identified an even greater influence. For example, Eaton highlights similarities between Brecht’s play *The Caucasian Chalk Circle* and Tretyakov’s play *I Want a Baby* (*Хочу ребёнка*, written 1926), as well as his reportage-style prose work *Heroes of the Fields: The Struggle for a Collective Society* (*Feldherren. Der Kampf um eine Kollektivgesellschaft*, 1931) (Eaton [1979] 22–26). Leach also points out the striking similarity between the line in Brecht’s play *The Good Person of Szechwan*, in which the protagonist Shen Te expresses her joy at becoming pregnant, and the line spoken by Jakov when he learns that Milda, the protagonist of *I Want a Baby*, is pregnant (Leach 219). In fact, Brecht had adapted *I Want a Baby* and was therefore very familiar with its content.¹⁶

Brecht was also familiar with Tretyakov’s play *Roar, China!*.¹⁷ Following its highly successful premiere at the Meyerhold Theatre in Moscow in 1926, this play was quickly translated into various languages and performed extensively within the Soviet Union and abroad.¹⁸ In Germany, an adaptation by the writer Leo Lania (1896–1961) was first staged in Frankfurt in 1929 (Leach 131). In spring 1930, the Meyerhold Theatre toured Germany with the original production to great acclaim,¹⁹ with the Cologne performance drawing an audience of around 6,000 (Leach 130). It was also in 1930 that the play *He Who Says Yes* was rewritten as *The Measures Taken*. Several similarities suggest Brecht was influenced by Tretyakov’s popular play and its staging while he was rewriting it.

4. Tretyakov’s *Roar, China!* and Brecht’s *The Measures Taken*

Both *He Who Says Yes* and *The Measures Taken* explore the theme of “consent (Einverständnis)”²⁰ in relation to the sacrifice of individuals for the benefit of the community. There are two versions of *He Who Says Yes*, but in both, a boy setting out on a dangerous mountain crossing with his teacher and three students falls ill along the way. According to custom, if someone falls ill during the crossing, the group must not turn back for them; they must be left behind and accept this. Following this custom, the sick boy is asked if he agrees to be left behind,

¹⁵ “Bio-Interview” is the subtitle given to the biographical novel *Deng Xifa*. Although it appears to be non-fiction, it is actually based on interviews with embellishments added by Tretyakov.

¹⁶ Tretyakov, Sergei. *Ich will ein Kind haben (Die Pionierin)*. Translated from Russian by Ernst Hube, revised by Bert Brecht. Freiburg im Breisgau: Max Reichard, undated, ca.1930.

¹⁷ “Brecht evidently saw at least one of the performances (Tretyakov’s *Roar, China!*) because he defended it against the attacks of conservative critics.” (Eaton [1985] 13)

¹⁸ In Japan, the play was staged by the Tsukiji sho gekijo (Tsukiji Small Theater Company) in 1929.

¹⁹ “During the six weeks the Meyerhold group toured Germany, hundreds of reviews and articles about them appeared in the German press.” (Eaton [1985] 14)

²⁰ *He Who Says Yes* begins with the chorus line: “What we must learn above all is consent” (Brecht and Sauerlander 63). Furthermore, “consent” was also the theme of *The Baden-Baden Lesson on Consent* (*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, premiered 1929), a “learning play” staged prior to *He Who Says Yes*.

and he replies, "Yes." However, fearing he will die alone, he then asks them to throw him down into the valley, and they grant his wish.

In response to Eisler's criticism that *He Who Says Yes*, set in feudal Japan, lacked realism, *The Measures Taken* depicts four agitators sent from Moscow to the Chinese City of Mukden. To accomplish their mission, they kill a "young comrade" who keeps disrupting their efforts by acting impulsively. Before shooting him, the four agitators ask the "young comrade" if he understands and agrees to such a "measure." He answers, "Yes." The body of the shot "young comrade" is thrown into the lime pit.

This text is a play within a play. The four agitators who have returned to Moscow explain to the "Control Chorus", i.e., the Party Headquarters, why they killed a comrade. They leave it to the Chorus to judge whether this was a correct "measure," and the Chorus approves of it.

The agitators begin their explanation by recounting their visit to a Party branch near the Chinese border to distribute illegal propaganda. The "young comrade" is the branch secretary who will guide the four to Mukden. Before they leave, the branch chief gives them masks and orders them to disguise themselves as Chinese people.

The Two Agitators We will not be seen.

The Head of the Party House Should one of you be injured, he must not be found.

The Two Agitators He will not be found.

The Head of the Party House Then you are prepared to die and to conceal the dead?

The Two Agitators Yes.

The Head of the Party House Then be yourselves no longer: you no longer Karl Schmidt from Berlin; you no longer Anna Kjersk from Kazan; and you no longer Peter Sawitsch from Moscow. You are nameless and without a past, empty pages on which the revolution may write its instructions.

The Two Agitators Yes.

The Head of the Party House (gives them masks which they put on:) And therefore from this moment you are no longer one; but rather from this moment on, and in all probability until your disappearance, you are unknown¹³ workers, fighters. Chinese, born of Chinese mothers, yellow-skinned, who in sleep and in delirium speak only Chinese. (Brecht and Mueller 12–13)

The five communists who infiltrated Mukden must remain unidentified to carry out their illegal activities. However, the "young comrade" removed the Chinese mask he had been wearing, revealing his true identity as a "foreigner" (Brecht and Mueller 30) from the Soviet Union. This was the gravest mistake the "young comrade" made, and it was the decisive factor that led the other four to decide to kill him. Masks are crucial props in this play,²¹ enabling the agitators to conceal their identities and impersonate Chinese people. This practice appears to have been adopted directly from Meyerhold's production of *Roar, China!*,

²¹ Yellow half-masks were used in the premiere of *The Measures Taken* (Krabiel 258).

which toured Germany before the premiere of this play, in which actors portraying Chinese characters wore masks (Leach 130).

Tretyakov's play *Roar, China!* is based on a real incident that took place in Wanxian in June 1924 while Tretyakov was staying in China. An American trading company agent got into an argument with a Chinese boatman, accidentally falling into the Yangtze River and drowning. However, as the boatman fled the scene, the captain of a British warship executed two innocent Chinese coolies in his place. In Brecht's *The Measures Taken*, the agitators who infiltrate Mukden first encounter coolies hauling boats laden with rice from the riverbank upstream (Brecht and Mueller 14–18). This also brings to mind the Wanxian incident.

Brecht's attempts to rewrite *He Who Says Yes* as a more contemporary work coincided precisely with Meyerhold's hugely successful production of *Roar, China!* in Germany. It is difficult to imagine that these similarities are merely coincidental. Brecht likely wrote *The Measures Taken* based on *Roar, China!*. At the time, the issue of China after the Xinhai Revolution was also highly topical in international politics. Therefore, while the theme of "consent" was retained, the setting of the play shifted from Japan to China.

5. Conclusion

Brecht created several works in which Chinese motifs played a significant role. However, he was not interested in contemporary China, but rather the artistic ideas and practices of Russia and the Soviet Union during the 1920s and 1930s. Tretyakov, a China specialist who introduced Brecht to these concepts, probably influenced his works concerning China. Notably, Brecht's play *The Measures Taken* bears striking similarities to Tretyakov's *Roar, China!*, which premiered to great acclaim in Germany in 1930 — the same year that Brecht wrote *The Measures Taken*.

In 1930, Brecht and Tretyakov met and quickly became close friends. Brecht came to regard Tretyakov as his mentor for introducing him to the concept of "alienation" and for exposing him to Mei Lanfang's acting, which embodied that concept. However, their friendship came to an abrupt end in 1937, when Tretyakov was purged.

Around twenty years after Tretyakov's death, Brecht adapted *Turandot*, a play that he and Tretyakov had previously seen at the Vakhtangov Theatre in Moscow. In Brecht's version, the riddles that must be solved to win Princess Turandot's hand in marriage are: Why is there a shortage of cotton despite a bountiful harvest? Where exactly is the cotton? These riddles relate to the same commercial strategy as "The Song of Commodity", sung by a merchant to the "young comrade" in *The Measures Taken*.

The rice grows down the river.

The people in the upper provinces need that rice.

If we leave the rice where it is
 Then rice will grow more expensive.
 [...]
 When winter comes, everyone needs clothes.
 One goes out and buys cotton.
 One doesn't give away one's cotton.
 When cold weather comes, clothes become more expensive.
 (Brecht and Mueller 23–24)

While writing *Turandot*, Brecht must have recalled Tretyakov, with whom he had seen the play in Moscow and with whom he had collaborated in the 1930s. Furthermore, when examining the Soviet Union in a Chinese style in *Me-ti* — a work he began in the 1930s and continued writing until his death — Tretyakov was probably foremost in his mind.²² After 1937, when he could no longer mention Tretyakov directly due to the purges, Brecht may have woven his presence into the Chinese motifs more subtly. In this sense, one could argue that Brecht's China-related works also carry the character of an homage to Tretyakov to a greater or lesser extent.

The death of the “young comrade” in the play *The Measures Taken* sparked controversy from the time of its premiere. Following discussions with audiences, Brecht revised the text twice, in 1931 and 1938. These revisions aimed to clarify the mistake made by the “young comrade” to the audience. In the case of *He Who Says Yes*, the new play *He Who Says No*, in which he did not “consent” to dying, was created by incorporating the opinions of audience members who were dissatisfied with the boy's death. However, the ending of *The Measures Taken* was never changed: the “Control Chorus” acknowledges that killing the “young comrade” was a necessary “measure” to lead the exploited masses to a communist revolution. Furthermore, Hanns Eisler's prelude imitates Bach's St Matthew Passion (Krabiel 254), likening the death of the “young comrade” to the suffering of Jesus Christ and emphasizing that it was a sacrifice to achieve a noble mission.

Ultimately, however, *The Measures Taken* amount to nothing more than a euphemism for purges. Even if Brecht did not intend this at the time of writing, for those who experienced Stalin's Great Purge, Brecht appears to condone purges. This impression is reinforced by the play's inclusion of a “Praise of the USSR” (Brecht and Mueller 65). Furthermore, its structure as a courtroom drama evokes the infamous Moscow Trials (1936–1938).

This work was banned from performance by the Nazi regime in 1933, after which Brecht and Eisler were charged with inciting treason against the state. From the 1950s onwards, the authors prohibited themselves from staging, fearing potential misuse (Krabiel 263–264). Ironically, a play modelled on the revered Tretyakov's *Roar, China!* ultimately became open to interpretation as endorsing the Great Purge, in which Tretyakov himself became a victim.

²² Brecht's decision to give himself and other real-life figures Chinese names in this work may have been inspired by Tretyakov. During his time in Vladivostok (1918–1920), Tretyakov used a Chinese pen name (Lee 46).

REFERENCES

- Benjamin Walter. "Der Autor als Produzent." *Gesammelte Schriften*. Vol. 2, part 2. Edited by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982: 683–701.
- Brecht Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Edited by Suhrkamp Verlag in collaboration with Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- Brecht Bertolt, Mueller Carl R. "The Measures Taken." *The Measures Taken and other Lehrstücke*. London: Methuen Drama, 1977: 9–34. Drama Online. Web. 8 Feb. 2026. <<http://dx.doi.org/10.5040/9781408163160.00000004>>.
- Brecht Bertolt, Sauerländer Wolfgang. "He Who Says Yes." *The Measures Taken and other Lehrstücke*. London: Methuen Drama, 1977: 63–69. Drama Online. Web. 8 Feb. 2026. <<http://dx.doi.org/10.5040/9781408163160.000000034>>.
- Eaton Katherine Bliss. "»Die Pionierin« und »Feldherren« vorm »Kreidekreis«. Bemerkungen zu Brecht und Tretjakow." *Brecht-Jahrbuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979: 19–29.
- Eaton Katherine Bliss. *Theater of Meyerhold and Brecht*. Westport: Greenwood Press, 1985.
- Esslin Martin. *Mediations. Essays on Brecht, Beckett, and the Media*. London: Eyre Methuen, 1980.
- Jost Roland. "Buch der Wendungen." *Brecht-Handbuch in 5 Bänden*. Vol. 3. Hrsg. by Jan Knopf, Stuttgart: Metzler, 2002: 236–273.
- Kemmann Fabiane. "Die Stimmen der Maßnahme." *Russen / Brecht. Ansichten zum politischen Theater in Russland zwischen Stalin und Putin*, edited by Thomas Martin and Irina Rastorgueva, Berlin: Verbrecher Verlag, 2022: 163–169.
- Knopf Jan. "Prosa 1924–1933." *Brecht-Handbuch in 5 Bänden*. Vol. 3. Hrsg. by Jan Knopf, Stuttgart: Metzler, 2002: 60–66.
- Krabiel Klaus-Dieter. "Die Maßnahme." *Brecht-Handbuch in 5 Bänden*. Vol. 1. Ed. by Jan Knopf, Stuttgart: Metzler, 2001: 253–266.
- Krabiel Klaus-Dieter. "Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher." *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*. Vol. 1. Ed. by Jan Knopf, Stuttgart: Metzler, 2001: 597–612.
- Leach Robert. *Sergei Tretyakov. A Revolutionary Writer in Stalin's Russia*. Oosterhout, London: Glagoslav Publications, 2021.
- Lee Steven. "Tretyakov and 'Tvorchestvo' in the Russian Far East." *The Revolution across Borders: "Roar China!" and Leftist Art Movements in East Asia*, edited by Hirokazu Murata et al, Tokyo: Shinwasha, 2025: 39–60 (in Japanese).
- Rastorgueva Irina. "Wie Brecht in die UdSSR und wie die UdSSR zu Brecht kam." *Russen / Brecht. Ansichten zum politischen Theater in Russland zwischen Stalin und Putin*, edited by Thomas Martin and Irina Rastorgueva, Berlin: Verbrecher Verlag, 2022: 53–63.
- Saussy Haun. "Mei Lanfang in Moscow, 1935: Familiar, Unfamiliar, Defamiliar." *Modern Chinese Literature and Culture* 18/1 (Spring 2006): 8–29.
- Ковалев Никон Игоревич. «"Тип литературного чекиста": Г. Бенн о берлинских лекциях С. Третьякова». *Вопросы литературы* 5 (2021): 72–88.
- [Kovalev Nikon. «"Tip literaturnogo chekista": G. Benn o berlinskih lekcijah S. Tretyakova». *Voprosy literatury* 5 (2021): 72–88.]

Хироко Масумото

УТИЦАЈ ТРЕТЈАКОВЉЕВЕ ДРАМЕ *УПЛАЈ, КИНО!* НА БРЕХТА

Резиме

Немачки писац Бертолт Брехт створио је неколико дела у којима су кинески мотиви играли значајну улогу. Међутим, он није био заинтересован за савремену Кину; уместо

тога, занимале су га уметничке идеје и праксе Русије и Совјетског Савеза током 1920-их и 1930-их. Сергеј Третјаков, совјетски писац и књижевни теоретичар, који је упознао Брехта са овим концептима, такође је био специјалиста за Кину. Вероватно је утицао на Брехтове радове о Кини. Посебно је значајно што Брехтова драма *Предузеће мере*, смештена у Кину по први пут, показује запањујуће сличности са Третјаковљевом драмом *Урлај, Кино!*, која је премијерно изведена уз велике похвале у Немачкој 1930. године — исте године када је Брехт написао *Предузеће мере*.

Кључне речи: Бертолт Брехт, Сергеј Третјаков, *Предузеће мере*, *Урлај*, *Кино!*, размена идеја између Немачке и Русије.

Янь Дин-цзя
Государственный университет Чжэнчжи
Факультет славистики
email: tingchia@nccu.edu.tw

Yen Ting-chia
National Chengchi University
Department of Slavic Languages and Literatures
email: tingchia@nccu.edu.tw

ОТ ПЕРЕВОДА К ПЕРЕПИСЫВАНИЮ: ТРАНСФОРМАЦИЯ
ПЬЕСЫ С. ТРЕТЬЯКОВА *РЫЧИ*, КИТАЙ!
В КИТАЕ И НА ТАЙВАНЕ (1930–1940-е гг.)

FROM TRANSLATION TO REWRITING:
THE TRANSFORMATION OF S. TRETYAKOV'S PLAY
ROAR, CHINA! IN CHINA AND TAIWAN (1930s–1940s)

В статье исследуется диахроническая эволюция пьесы русского драматурга С. Третьякова *Рычи, Китай!* от ранних переводов 1930-х гг. до радикального переписывания периода Тихоокеанской войны¹. Опираясь на теорию А. Лефевра о «переписывании», автор проводит анализ того, как под воздействием различных систем «патронажа» текст претерпевал радикальные изменения. В работе сопоставляются переводы левых активистов 1930-х гг. и адаптации периода Тихоокеанской войны, инструментализированные для антизападной пропаганды. Особое внимание уделяется тайваньской версии Ян Куя, где анализ рукописных правок позволяет выявить стратегии скрытого сопротивления колониальному режиму.

Ключевые слова: Сергей Третьяков, переписывание, Тихоокеанская война, Ян Куй, идеологическая манипуляция.

This article explores the diachronic evolution of Sergei Tretyakov's play *Roar, China!* From its early translations in the 1930s to the radical rewriting during the Pacific War. Applying André Lefevere's theory of “rewriting”, the study analyzes how different systems

¹ В русской историографии английское название «Pacific War» обычно передается как «Тихоокеанский театр военных действий Второй мировой войны». В данной статье мы будем использовать более краткое название «Тихоокеанская война», являющееся дословным переводом с английского. Имеются в виду военные действия, проходившие во время Второй мировой войны на Дальнем Востоке, Юго-Восточной Азии и на Тихом океане.

of “patronage” radically reshaped the text. The author compares 1930s leftist translations with Pacific War adaptations instrumentalized for anti-Western propaganda. A focal point is Yang Kui’s Taiwanese version, where handwritten marginalia reveal strategies of hidden resistance against the colonial regime.

Keywords: Sergei Tretyakov, rewriting, Pacific War, Yang Kui, ideological manipulation.

Перевод как переписывание: теоретическая основа

Перевод никогда не является изолированным процессом. Он всегда осуществляется в определенном контексте и служит одной или несколькими целям, формируясь под воздействием политических сил, властных структур и иных внешних факторов. Именно поэтому перевод зачастую принимает форму «переписывания» (rewriting). В 1970-е гг. в переводоведении произошел «культурный поворот», который сместил фокус внимания на социокультурный аспект переведенных текстов. В рамках этого подхода израильский ученый Итамар Эвен-Зохар (Itamar Even-Zohar, 1939) разработал теорию полисистемы, согласно которой литературное произведение рассматривается не как изолированный объект, а как совокупность взаимосвязанных функций в рамках единой общественной и исторической структуры. В этой модели перевод трактуется как практика, детерминированная общим социокультурным контекстом (Even-Zohar 1978: 117–128).

Концепция «перевод как переписывание» была выдвинута и детально обоснована известным теоретиком перевода Андре Лефевром (André Lefevre, 1945–1996), который на протяжении приблизительно пятнадцати лет развивал системный подход к литературе. В 1981 г. Лефевр ввел термин «преломленный текст» (refracted text), понимая под ним произведение, адаптированное для конкретной аудитории в соответствии с определенной поэтикой или идеологией. Позже ученый заменил термин «преломление» (refraction) понятием «переписывание» (Lefevre 1982: 16–17). Согласно Лефевру, процесс переписывания неразрывно связан с феноменом манипуляции, так как любой перевод представляет собой сознательное манипулирование исходным текстом с целью его адаптации к господствующей идеологии, поэтике, а чаще всего к тому и другому одновременно. Таким образом, происходит «адаптация литературного произведения для иной аудитории с целью повлиять на способ его прочтения этой аудиторией» (Hermans 2014: 127). Ключевыми факторами, определяющими этот процесс, выступают «патронаж» (patronage), идеология и поэтика. При этом переводческие нормы не статичны: они трансформируются в зависимости от исторического периода и языковых особенностей целевой аудитории. Лефевр акцентирует внимание на том, как «патронаж» (или «покровительство»), идеология и поэтика определяют взаимодействие между литературными системами, в том числе переводной литературой и другими системами, включая социокультурную. Особое внимание ученый уделяет значимости языковых особенностей как целевой аудитории, так и самого текста.

По его мнению, переводческие нормы меняются в зависимости от того исторического периода, в котором осуществляется перевод (Lefevere, 2017: 9–19).

В теории Лефевра идеология проявляется в трех аспектах: во-первых, личная идеологическая позиция переводчика, которая влияет на его субъективное восприятие оригинального текста; во-вторых, идеология власти, выражающаяся в цензурных требованиях и нормативных ограничениях; в-третьих, идеология целевой аудитории, которая формируется господствующими идеологическими установками и общим социокультурным контекстом данной эпохи (Шелестюк, Гриценко 2016: 205).

На наш взгляд, основные положения Лефевра находят яркое подтверждение в истории перевода пьесы русского драматурга С. Третьякова *Рычи, Кумаи!* в 1930–1940-е гг. в Китае и на Тайване. Особое внимание уделяется вариантам перевода пьесы во время Тихоокеанской войны, так как в условиях жесткой политической поляризации 1940-х гг. перевод перестал быть просто актом культурного посредничества, превратившись в инструмент политической борьбы. Можно констатировать, что в этот период текст пьесы подвергся радикальному «переписыванию», обусловленному прагматикой военного времени. Переводчики сознательно смещали акценты с классовой борьбы на национально-освободительную, опираясь на коннотативные значения образов для мобилизации аудитории. Таким образом, анализ перевода-адаптации пьесы Третьякова в Китае и на Тайване 1930–1940-е гг. позволяет увидеть, как конкретные социокультурные ограничения и «патронаж» эпохи войны трансформируют художественное произведение в прямой политический манифест.

Следует оговорить, что в силу ограниченного объема статьи мы не стремимся к полному описанию всех факторов Лефевра для каждого случая. Наш анализ будет фокусироваться на наиболее релевантных элементах — патронаже во время оккупации и субъективной идеологии переводчика в колониальном контексте.

Китайская тема в творчестве С. Третьякова

Как отмечают Т. Хофман и С. Штретлинг, «со времени основания Советского Союза <...> все его уголки начинают объезжать, картографировать и описывать писатели, журналисты, фотографы и режиссеры. Поодиночке или группами они «делают наблюдения, проводят интервью, рисуют ландшафты, фиксируют вторжение нового в прежний быт, уклад, обычаи» (Хофман, Штретлинг 2020: 9). Среди этих деятелей культуры особую роль играл С. Третьяков, чьи «практики использования пространства» (по выражению Мишеля де Серто) не ограничивались территорией только что сформовавшегося Советского Союза, но и выходили далеко за его пределы. Отправной точкой его зарубежных маршрутов стал Китай.

Интерес к «китайской теме» в середине 1920-х гг. в СССР носил массовый характер. Большое внимание Китаю уделяли писатели, поэты, ху-

дожники, киноработники, актеры и композиторы (Белоусов 1961: 194). Эта страна была не просто географическим объектом, а символом грядущей мировой революции. Это подтверждается как популярностью пьесы Вс. Иванова (1888–1971) *Бронепоезд 14-69* с героем-китайцем Син Биу (Бурдина, Чжан 2024: 167), так и многочисленными политическими карикатурами того времени.

Третьяков посетил Китай трижды, но решающим стал его приезд в феврале 1924 г., когда он в течение полутора лет преподавал русскую литературу в Пекинском университете. Этот опыт лег в основу его главных «китайских» произведений: сборника очерков *Чжунго* (1927), био-интервью *Дэн Ши-Хуа* (1930), а также поэмы и одноименной пьесы *Рычи, Китай!*. Под пером Третьякова Китай предстает не экзотической «древней династией», а живым социальным организмом, в котором «450 миллионов человек» (Третьяков 1930: 190) страдают под гнетом колониализма.

Сюжетной основой пьесы Третьякова послужил так называемый «Ваньсянский инцидент», произошедший в сычуаньском городе Ваньсяне 19–20 июня 1924 г. Расположенный на берегу Янцзы, Ваньсян был стратегически важным торговым портом, где иностранные компании закупали хлопок, кожу и тунговое масло. В очерке *Рычи, Китай!* Третьяков подробно описывает процесс превращения китайских впечатлений в драматургический материал:

«В городе Ваньсяне, откуда американская торговая и пароходная компания Роберт Доллар вывозит кипы кож и бочки деревянного масла, скончался агент этой фирмы. Кончина его произошла в результате ссоры и ругани с обчитанными лодочниками. Престиж “белизны” был явно потрясен. Капитан канонерки навел пушки на город и, под страхом превращения города в развалины, приказал немедленно казнить виновного. Виновного не было, виновным был сам агент Холей. Тогда капитан предложил казнить двух членов союза лодочников для острастки. Двое рабочих своей кровью закрепили круговую поруку ваньсянских лодочников» (Третьяков 1930: 346).

Работа над пьесой была завершена в августе 1924 г. В тексте реальный трагический инцидент в Ваньсяне был трансформирован в «событие в 9 звеньях», динамичное действие которого разворачивается в течение одних суток. Первоначально драматург озаглавил пьесу по имени канонерки «Кокчефер», однако позже закрепил за ней название *Рычи, Китай!*. После триумфальной премьеры в начале 1926 г. в Театре имени Мейерхольда постановка получила мировое признание: она с успехом прошла по театральным подмосткам Европы и Америки — от Эстонии до Аргентины, став «хитом» на Бродвее и заложив фундамент эпического театра.

От перевода к переписыванию

В 1920-е гг. Китай находился в состоянии глубокого кризиса, вызванного непрекращающимися военными конфликтами и социальной неста-

бильностью. Страна фактически была разделена на сферы влияния иностранных держав, скована системой неравноправных договоров и страдала от деспотизма местных милитаристов. В этой сложной политической обстановке китайские драматурги на первых порах не имели прямых сведений о «Ваньсянском инциденте» и постановке пьесы Третьякова в Москве.

Интерес китайской интеллигенции и театральных деятелей к *Рычи, Кумай!* возник лишь после того, как пьеса была представлена на японской сцене в токийских театрах Цукидзи и Син-Цукидзи. Именно успех японских постановок послужил катализатором для появления первых переводов на китайский язык. С этого момента до середины 1940-х гг. текст пьесы неоднократно подвергался редакторской правке и адаптационным изменениям в зависимости от требований времени.

Следует отметить, что процесс перевода и постановки *Рычи, Кумай!* за рубежом неизбежно сопровождался трансформациями текста с учетом локальных политических и культурных контекстов. Зачастую перевод был опосредованным, совершенным через английский, немецкий, японский или другие языки, что приводило к значительным смысловым сдвигам, то есть «переписыванию» в терминах Лефевра. Подобная множественность версий пьесы стала характерной чертой театральной жизни Китая и Тайваня в 1930–1940-х гг.

На наш взгляд, пьеса Третьякова *Рычи, Кумай!* служит уникальной линзой для изучения взаимодействия искусства, власти и национальной идентичности в Китае и на Тайване. Для того чтобы проследить динамику этих трансформаций и выявить роль различных идеологических сил в процессе адаптации текста, необходимо обратиться к библиографии ключевых китайских переводов и изданий. Ниже приведена сводная таблица, в которой зафиксирована эволюция названий и смена «патронажа» (издательств и политических организаций) на протяжении двадцати лет:

Таблица 1. Хронология переводов и адаптаций пьесы *Рычи, Кумай!* в Китае и на Тайване (1929–1949 гг.)

Год издания	Переводчик	Название	Издатель / патрон
1929	Чэнь Шаошуй	Воскликни, Китай!	«Лэ Цюнь» Vol. 2 № 10
1930	Е Чэнь	Закричи, Китай!	«Да Чжон Вэнь И» (<i>Массовая литература и искусство</i>)
1933	Пань Цзенон, Фэн Цзи	<i>Рычи, Кумай!</i>	Журнал «Мао Дунь» (Противоречие), Vol. 2 № 1
1935	Пань Цзенон	<i>Рычи, Кумай!</i>	Издание Лянь Ю (Молодой спутник), Шанхай
1936	Ло Цзинань	<i>Рычи, Кумай!</i>	Издательство «Чтение и жизнь», Шанхай
1942	Сяо Ляньпин	Слезы и кровь на реке	Китайская национальная ассоциация борьбы против Британии и США

1943	Чжоу Юйчжэнь и др.	Рычи, Китай!	Нанкинское театральное общество
1943	Ян Куэй	<i>Рычи, Китай!</i>	Тайчжунский агитационный исполнительский отряд
1949	Ло Цзи-нань	<i>Рычащий Китай</i>	Шанхайский книжный магазин «Хуэ Минь»

Данная хронология позволяет увидеть, как от ранних попыток буквальной передачи смыслов в конце 1920-х гг. китайская традиция перешла к радикальному «переписыванию» пьесы в условиях Тихоокеанской войны.

***Рычи, Китай!* и топография китайского левого театра: от Гуанчжоу до Шанхая**

Пьеса С. Третьякова *Рычи, Китай!* стала не просто литературным заимствованием, а подлинной идеологической «точкой отсчета» для движения левых театров Китая. Процесс ее ранней рецепции (1929–1935 гг.) характеризуется уникальным переплетением сценического пространства и реальной революционной географии.

Первая постановка пьесы в 1930 г. в Гуанчжоу под режиссурой Оуян Юйцяня² продемонстрировала феномен географической интертекстуальности. Выбор места постановки напрямую перекликался с текстом Третьякова, где главный герой — истопник, призывающий рабочих к восстанию, — является выходцем из Кантона (Гуандуна), колыбели китайской революции:

«Винтовку в руки. По всем городам. Встать. Разом. Знаешь Сунь-Веня? Знаешь Кантон? Знаешь слова через грудь у кантонских рабочих: “Умереть за народ”» (Третьяков 1966: 145).

Обращение истопника со сцены: «Знаешь Сунь-Веня? Знаешь Кантон?», — в условиях Гуанчжоу того времени обретало характер прямого политического манифеста. Символический подтекст усиливался тем, что спектакль был приурочен к пятой годовщине «Трагедии 23 июня»³. Таким образом, пьеса не просто имитировала реальность, а актуализировала кол-

² В начале периода Республики Китая в театральной среде было широко распространено выражение «На юге — Оуян, на севере — Мэй». Под «Оуяном» подразумевался выдающийся мастер Оуян Юйцяню, чья слава была сопоставима с популярностью великого артиста пекинской оперы Мэй Ланьфана. Сценическая адаптация была подготовлена Оуян Юйцянем на основе переводов Чэнь Шау-шуя и Е Чэня с учетом правок по японской версии пьесы. См.: Цю Куньян. Разве народ не виноват? «Рычи, Китай!». Третьяков и Мейерхольд. С. 396–397.

³ Событие, также известное как «Шацзиский инцидент» или «Шамянский инцидент», представляет собой вооруженное столкновение, произошедшее 23 июня 1925 г. в Гуанчжоу. Причиной конфликта стал обстрел британскими и французскими солдатами колонны демонстрантов на улице Шацзи. В результате погибло большое количество мирных жителей и китайских военнослужащих.

лективную травму, превращая театральные подмостки в органичное продолжение общественно-политического пространства города.

Если Гуанчжоу стал местом стихийного «взрыва» пьесы, то Шанхай 1930-х гг. превратил ее в объект системной интеллектуальной переработки. Практически все ключевые переводы «Рычи, Китай!» были опубликованы именно здесь, в «Голливуде Востока», который стал убежищем для левых китайских интеллектуалов, вернувшихся из Японии⁴.

Генеалогия шанхайских текстов (Пань Цзянуна, Фэн Цзи и др.) раскрывает транснациональный характер левого движения в Китае. Переводчики опирались не только на английские и немецкие версии, но и на опыт японского театра Цукидзи и сценарий театра им. Мейерхольда. Этот многоступенчатый процесс посредничества свидетельствует о том, что для китайской левой элиты пьеса Третьякова служила эталоном «мировой революционной эстетики», адаптированной через японский и европейский медиумы.

Примечательной особенностью большинства китайских переводов 1930-х гг. (за исключением версии Ло Цзинаня) является перенос действия из реального города Ваньсянь в вымышленное пространство под названием «Наньцзинь» (南津). Данная топонимическая трансформация представляет собой важную стратегию деконтекстуализации, преследовавшую две основные цели.

Во-первых, использование вымышленного топонима служило защитным механизмом в условиях жесткой цензуры со стороны Гоминьдана, позволяя авторам избежать прямых обвинений в политической провокации, связанной с конкретными дипломатическими инцидентами. Во-вторых, название «Наньцзинь», которое вызывает ассоциации с типичным речным портом Южного Китая, способствовало универсализации трагедии. Превращая локальный ваньсяньский конфликт в событие, происходящее в абстрактном «южном порту», переводчики давали понять читателю, что подобный произвол империалистов возможен в любой точке Китая. Таким образом, художественное пространство «Наньцзиня» становилось метафорой всей полукOLONиальной реальности страны, усиливая мобилизационный потенциал пьесы для национальной аудитории.

Особого внимания заслуживает публикация перевода Пань Цзянуна в журнале *Мао Дунь* (буквально — «Противоречие»). Несмотря на то, что издание субсидировалось Гоминьданом и имело националистическую ориентацию, присутствие на его страницах радикальной советской пьесы подчеркивает культурную гегемонию левого дискурса в интеллектуальном

⁴ Следует отметить, что первые драматурги, обратившие внимание на пьесу *Рычи, Китай!* и занявшиеся ее переводом, являлись преимущественно интеллектуалами с левыми, нередко коммунистическими взглядами. В Шанхае и других городах коммунистические группы начали формироваться с 1920 г. В июле следующего года при содействии Коммунистической партии Советского Союза в Шанхае была официально создана Коммунистическая партия Китая, и этот город стал центром притяжения для левых сил.

поле того времени. В 1930-е гг. «антиимпериалистический пафос» в пьесе Третьякова стал той точкой соприкосновения, где националистические требования суверенитета временно совпали с левой критикой капитализма, что и обеспечило пьесе статус общенационального феномена.

***Рычи, Китай!* в период Тихоокеанской войны**

Начиная с 1931 г. вооруженный конфликт, разразившийся в Маньчжурии, постепенно распространился на другие части Китая. В 1937 г. Китай и Япония вступили в полномасштабную войну, в ходе которой японские войска последовательно заняли Пекин и Нанкин. В 1939 г. при поддержке Японии Ван Цзинвэй (汪精衛) основал в Нанкине Национальное правительство, которое противостояло правительству Гоминьдана во главе с Чан Кайши. В Северном Китае также был создан комитет управления. 8 декабря 1941 г. началась Тихоокеанская война. В последующие два-три года нанкинский режим и Автономное правительство Северного Китая, находившиеся под японским контролем, неоднократно способствовали постановке пьесы *Рычи, Китай!*, используя ее как пропагандистский инструмент для демонстрации угнетения китайцев британским и американским империализмом.

8 декабря 1942 г., в первую годовщину Тихоокеанской войны, в шанхайском театре «Гранд Брайт» (大光明戲院) состоялось «Мемориальное заседание стран оси в честь первой годовщины Великой Восточноазиатской войны». Кульминацией мероприятия стало публичное представление спектакля «Цзян чжоу ци сюэ цзи» («江舟泣血記», буквально — «Слезы и кровь на реке»), организованное «Китайской национальной ассоциацией борьбы против Британии и США» (中華民族反英美協會).

Данная постановка являлась адаптацией пьесы *Рычи, Китай!*, выполненной Сяо Ляньпином по переводу Ло Цзинаня. Однако ввиду «мирной антикоммунистической» политики нанкинского правительства Ван Цзинвэй в спектакль были внесены существенные изменения: он должен был носить не только антибританскую и антиамериканскую направленность, но и содержать антикоммунистические мотивы. В связи с этим поменяли название пьесы и упростили структуру действующих лиц: были удалены персонажи, имеющие левую или коммунистическую идеологию. И самое главное, превратили изначальную пьесу в 9 звеньях в четырехактную. В результате «Цзян чжоу ци сюэ цзи» оказалась наиболее значительным переписыванием пьесы Третьякова в истории ее распространения в «Великой Восточноазиатской сфере сопроцветания» (大東亞共榮圈) и стала основой следующих адаптаций (Цю 2013: 435).

В то время как переводчики 1930-х гг. строго придерживались пространственной структуры и системы персонажей оригинальной пьесы Третьякова, акцентируя внимание на бинарной оппозиции «угнетатели — угнетенные», в адаптациях первой половины 1940-х гг. происходит ради-

кальная сегментация сценического пространства. Действие переносится в четыре локации, соответствующие четырехактной структуре сюжета: канонерка «Кокчефер», гостиная управы Даоиня, дом старого лодочника и кладбище. Подобная локализация не только упорядочивает повествование, но и смещает акцент с коллективного протеста на личные и бытовые трагедии персонажей.

Наиболее радикальные изменения в адаптации «Цзян чжоу ци сюэ цзи» касаются переосмысления системы действующих лиц китайского лагеря. В целях нивелирования левого революционного подтекста из данного варианта были исключены такие фигуры, как истопник, который играет роль революционера и «просветителя» китайских рабочих, и Хошен (монах), выступающий как представитель идеи боксеров. Вместо них вводятся лица, представляющие различные слои традиционного общества: дочь и племянник Даоиня, выступающие как представители интеллигенции, местные чиновники, а также делегаты от торговых и академических кругов, которые пытаются обратиться к капитану канонерки, но получают от него отказ.

В первом акте, после гибели американского коммерсанта, капитан приказывает доставить Даоиня Ваньсяня на «Кокчефер». Роль переводчика при Даоине исполняет его племянник. В ходе напряженных переговоров переводчик неоднократно взывает и милосердию капитана, в конечном итоге переходя к слезным мольбам на коленях, прося пощады для невинных лодочников:

«Капитан, я умоляю вас, я встаю перед Вами на колени! Я знаю, что убийца бежал, и его вряд ли удастся поймать в течение суток. Я надеюсь, что ваше милосердное сердце помилует двух невинных людей. Лодочники — они ведь тоже люди!»

Второй акт пьесы разворачивается в гостиной управы Даоиня — локации, полностью отсутствующей в оригинале Третьякова. Авторские ремарки подчеркивают резкий контраст между двумя мирами: в то время как на канонерке «Кокчефер» царит радостная атмосфера, высший чиновник Ваньсяня находится в состоянии глубокого отчаяния. Он в тревоге расхаживает по залу в ожидании подчиненных, в то время как его дочь Жуйфэнь и племянник Хуан Ивэнь, выступавший в первом акте в роли переводчика, ведут ожесточенную дискуссию о случившемся на канонерке событии.

В диалогах с местными чиновниками и главой торгового союза Даоинь лишается черт карикатурного «соглашателя» в оригинале. Напротив, он выражает глубокую озабоченность судьбой нации и призывает молодое поколение к сохранению исторической памяти о вражде:

«Я уже в преклонном возрасте и, возможно, не доживу до того дня, когда англичане и американцы будут изгнаны с наших восточноазиатских земель. Но вам всего по тридцать, и вы ни на минуту не должны забывать об этой ненависти. Со времен Опиумных войн мы подвергаемся культурной, экономической и военной агрессии. Наша страна превращается в вассала англо-американских держав».

В третьем акте сцена ропота лодочников и жеребьевки, определяющей двух смертников, сохраняет верность оригиналу. Однако в финале четвертого акта происходит существенный сдвиг в развязке. В тот момент, когда невинные лодочники готовятся к казни, капитан канонерки, получив срочную телеграмму о том, что «в Шанхае начались антибританские и антиамериканские выступления», спешно отдает приказ об отступлении.

Кульминация пьесы сопровождается мощным призывом, который возглавляют племянник Даоиня и председатель союза лодочников Фэй. В их яростных выкриках звучит новая геополитическая повестка: «Ваш конец близок, англо-американцы! Народы Восточной Азии, объединяйтесь! Долой злые силы Англии и Америки! Долой англо-американский империализм!»

В этой версии Даоинь лично приказывает освободить двух товарищей, ожидавших смерти, что окончательно закрепляет образ чиновника как защитника своего народа в рамках национально-освободительного движения.

Другая значимая адаптация была представлена Нанкинским театральным обществом (南京劇藝社) в 1943 г. В этой версии (Чжоу Юйжэнь и др.) используется структурная рамка перевода Сяо Ляньпина, но добавляются пролог и эпилог, переносящие действия в актуальный контекст 1943 г. При поддержке режима Ван Цзинвэя пьеса *Рычи, Китай!* была поставлена на сцене нанкинского театра Дахуа (大華大戲院) 30 и 31 января 1943 г.

Сюжет Третьякова здесь представлен как ретроспективное свидетельство: на массовом митинге в честь вступления Китая в войну старый Даоинь вспоминает трагедию пятнадцатилетней давности. В данной интерпретации образ чиновника доводится до морального абсолюта, теперь именно он, а не его племянник, встает на колени перед капитаном канонерки, олицетворяя «страдающего отца народа». В конце четвертого акта сцена отплытия британской канонерки в Шанхай с целью подавления восстания была исключена. Трагический финал, где лодочники все же погибают на виселице, служит для легитимации «вечной национальной ненависти».

В эпилоге старик провозглашает, что пророчество его сбылось:

«Пятнадцать лет назад я сказал, что придет день, когда мы вышвырнем англо-американцев из Китая и отомстим за наших соотечественников. И этот день настал! Китай вступил в войну за Великую Восточную Азию. Все соотечественники, мужчины и женщины, старые и молодые, должны объединиться, чтобы изгнать угнетателей. Мы должны сокрушить англо-американский империализм!»

В завершение он призывает толпу вместе скандировать лозунги: «Долой британский и американский империализм! Да здравствует Китайская Республика! Да здравствует национальное освобождение Восточной Азии!»

Помимо изменений в структуре пьесы, были трансформированы и образы местных чиновников. Если в оригинале Даоинь изображался бюрократом, покорно подчиняющимся британскому капитану канонерки «Кокчефер», то в новой версии он был представлен как праведный и патриотично

настроенный чиновник. Во втором акте, когда Даоинь обсуждает ситуацию со своими помощниками и местными влиятельными лицами, он проявляет решительность и инициативу, резко контрастируя со слабым и нерешительным начальником полиции, главой управления образования и председателем торгового союза.

Ян Куй и его адаптация *Рычи, Китай!* на Тайване

В мае 1943 г. японский ученый Такэути Ёсими (1910–1977) переложил на японский язык версию Чжоу Юйжэня. Впоследствии тайваньский писатель Ян Куй, опираясь на адаптации Такэути, создал свою японскую версию пьесы. В целом Ян Куй сохранил структурную канву версии Чжоу, однако внес ряд существенных корректив: сцена казни через повешение была заменена расстрелом, а в прологе появились строки из «Боевой песни». Финальная сцена также подверглась переработке: теперь толпу вел за собой сын лодочника, а в кульминационный момент собравшиеся срывали британские и американские флаги, заменяя их китайскими и японскими.

После начала Тихоокеанской войны колониальные власти Тайваня ужесточили политику «комин ка» (японизации), в рамках которой создавались многочисленные вспомогательные имперские организации по профессиональным и половым признакам. В октябре 1944 г. «Тайчжунский агитационный исполнительский отряд», в состав которого входил Ян Куй, представил *Рычи, Китай!* в Тайчжуне, Тайбэе и Чжанхуа. Постановка преследовала четкие пропагандистские цели: продвижение идеологии «японизации» и содействие мобилизации тайваньцев на военную службу.

Согласно репортажам газеты *Тайваньские новости*, спектакль позиционировался как «масштабная военная продукция», что обеспечило ему патронаж со стороны колониальной администрации. Организация показов осуществлялась при непосредственном содействии Разведывательного отдела Управления генерал-губернатора Тайваня, Центрального штаба Ассоциации имперских подданных на патриотической службе и Тайваньской драматургической ассоциации. Таким образом, проект имел выраженную официальную направленность.

В декабре 1944 г. японский текст адаптации Ян Куя был опубликован. В следующем году писатель планировал создать театральное объединение для постановки тайваньской версии пьесы на местном диалекте, однако поражение Японии в Тихоокеанской войне прервало реализацию этого замысла.

Вопрос о наличии в адаптации Ян Куя осуждения японского империализма или скрытого националистического подтекста остается дискуссионным. Тайваньские исследователи традиционно подчеркивают ее антиимпериалистический характер. Однако японский исследователь Хиронобу Хосина, сопоставляя версии Яна и Такэути, приходит к выводу об отсутствии явных признаков критики писателем японской колониальной власти

в тексте сценария, что ставит под сомнение трактовку пьесы как антияпонской драмы (Хосина 2012: 99–100).

В «Послесловии» к изданию *Рычи, Китай!* Ян описывает свои чувства и мотивы, стоявшие за постановкой этой пьесы, следующим образом:

«Неужели Тайвань действительно превратится в поле битвы? Многие, задумываясь об этом, не могут сдержать тревоги, однако их отношение к происходящему кажется мне слишком беспечным. Фортификация Тайваня, его подготовка к статусу театра военных действий, формирование Тайваньского добровольческого корпуса, введение воинской повинности для островитян — все эти масштабные преобразования диктуют нам высший приказ: мы не имеем права на праздность, мы не можем более «ждать зайца под деревом». Тяжелое бремя ответственности за оборону государства и защиту родного края уже легло на наши плечи».

Здесь Ян Куй акцентирует внимание на «тяжелой ответственности» тайваньцев за «оборону государства и защиту родного края» в годы войны. Таким образом, постановка пьесы *Рычи, Китай!*, осуществленная Тайчжунским агитационным исполнительским отрядом, преследовала цель формирования у народа «сильного чувства враждебности» к противнику на основе морально-этических принципов.

Тем не менее, период работы Ян Куя над переводом *Рычи, Китай!* совпал с решающим этапом Тихоокеанской войны, когда колониальный контроль Японии достиг своего апогея. Изучение сохранившихся рукописей Ян Куя позволило обнаружить уникальную правку на полях напечатанного сценария. Эти изменения, внесенные в текст «Боевой песни», вероятно, отражают подлинные взгляды колонизированного народа и его скрытое сопротивление господствующему режиму:

Таблица 2. «Боевая песня» Ян Куя

Официальный текст в адаптации Яна	Правки Яна на полях страницы
Долой Британию и Америку, Долой Британию и Америку! Независимость Китая — гарантия нашего существования. Во имя защиты Восточной Азии — все вперед! Судьба народов в наших руках. Поддержим войну, Поддержим войну! Японский флаг развевается среди союзников Восточной Азии. Чтобы изгнать агрессоров, все вперед. Мир Восточной Азии есть мир Китая! (Ян Куй 1998: 169–170)	Свергнем гегемонию! Сметём предателей с пути! Свобода Китая — источник нашей жизни, Защитим Восток, в бой вперед! Судьба народов в наших руках. Долой Британию и Америку! Уничтожим привилегии! На передовой японских войск лишь воины-рабы Восточной Азии. Очистим землю от захватчиков — все вперед! Льшь самодостаточность и свобода несут истинный мир! (Ян Куй 1998: 216)

Официальный текст адаптации Ян Куя, подчеркивающий союз Китая и Японии против «англо-американских агрессоров», полностью соответствовал пропагандистской логике «Сферы сопроцветания Великой Восточной Азии». Однако замена Ян Куем официальных лозунгов на фразу «На передовой японских войск — лишь воины-рабы Восточной Азии» радикально меняет субъектность персонажей. Из «союзников» тайваньцы и китайцы превращаются в «рабов», чьи жизни приносятся в жертву чужим имперским интересам. Это деконструирует миф о равенстве народов внутри имперской системы.

В то время как официальный текст апеллирует к «независимости» как политической гарантии существования, в рукописных исправлениях писателя используется категория «свободы» как «источника жизни». Таким образом, писатель возвращает пьесе Третьякова ее изначальный эмансипаторный импульс, но переводит его из плоскости классовой борьбы в плоскость борьбы против колониального угнетения в целом.

Замена призыва «Долой Британию и Америку» на более универсальное «Свергнем гегемонию!» свидетельствует о стремлении автора выйти за рамки навязанной дихотомии войны. Под «гегемонией» в данном контексте может пониматься любая форма имперского доминирования, включая саму Японию.

В конечном итоге Ян Куй совершает двойной маневр: на поверхности текста он сохраняет лояльность режиму, обеспечивая возможность постановки спектакля, однако в «тишине» рукописных пометок он выстраивает контр-нарратив. Это превращает тайваньскую версию *Рычи, Китай!* в уникальный «палимпсест», где под слоем колониальной пропаганды проступают контуры национальной боли и требование подлинной свободы.

Заключение

Изложенный выше анализ позволяет сделать ряд ключевых выводов о характере «переписывания» пьесы Третьякова в Китае и на Тайване в 1930–1940-е гг.:

Во-первых, интерес китайских драматургов к пьесе был детерминирован «левым поворотом» в интеллектуальных и художественных кругах Китая 1930-е гг. Данный процесс определялся двумя ключевыми факторами. Во-первых, активной идеологической деятельностью членов Коммунистической партии Китая в сфере культуры. Во-вторых, тесными связями китайской интеллигенции с японской авангардной сценой. Китайские деятели искусства, обучавшиеся в Японии в период расцвета там левого театрального движения, адаптировали опыт «Сингэки» (буквально — нового театра) и стремились имплантировать его в китайский социокультурный контекст, рассматривая драму Третьякова как эталон революционного искусства.

Во-вторых, в период Тихоокеанской войны под воздействием радикальных политических трансформаций пьеса Третьякова в Китае утратила свой изначальный эстетический статус, пройдя путь глубокой реконтекстуализации. Переосмысление сюжета и формы произведения осуществлялось в рамках японской колониальной политики при активном участии театральных деятелей, сотрудничавших с режимом Ван Цзинвэя. В условиях оккупации драма была адаптирована для обслуживания антибританских и антиамериканских геополитических интересов Японии. Модификация диалогов и системы персонажей позволила сместить акценты с классовой борьбы на национально-освободительный дискурс в той интерпретации, которая гармонировала с японской имперской пропагандой.

В-третьих, тайваньская адаптация *Рычи, Китай!*, созданная Ян Куем, функционировала в специфических условиях позднего этапа Тихоокеанской войны, когда японская армия начала терпеть поражение. На официальном уровне постановка использовалась как механизм мобилизации тайваньского населения, направленный на возбуждение ненависти к Великобритании и США как «общим врагам» Восточной Азии. Тем не менее, вопрос о подлинных интенциях Ян Куя остается открытым. Амбивалентность текста, выявленная при анализе рукописных исправлений автора, позволяет предположить наличие в пьесе скрытых элементов сопротивления японскому империализму, что требует дальнейшего изучения стратегий «двойного письма» в колониальном контексте.

Таким образом, судьба пьесы *Рычи, Китай!* в Китае и на Тайване демонстрирует, что в условиях политических катаклизмов перевод неизбежно перерастает в «переписывание». Данный процесс не является простым искажением оригинала, а представляет собой сложную стратегию адаптации и выживания текста, где границы между идеологической манипуляцией и скрытым сопротивлением становятся проницаемыми. Исследование этих трансформаций позволяет по-новому взглянуть на роль переводчика как активного субъекта истории, балансирующего между требованиями власти и личной совестью.

ЛИТЕРАТУРА

- Белоусов Р. «“Рычи, Китай!” Сергея Третьякова». *Вопросы литературы* 5 (1961): 192–200.
- Бурдина С. В., Чжан Ц. «Образ Китая в поэме “Рычи, Китай!” С. М. Третьякова». *Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки* 10 (2024): 167–171.
- Третьяков Сергей. *Чжунго. Очерки о Китае*. Москва — Ленинград: Государственное издательство, 1930.
- Третьяков Сергей. *Слышишь, Москва?! Противогазы. Рычи, Китай!* Москва: Искусство, 1966: 64–154.
- Хосина Хиронобу. «История постановок “Рычи, Китай!” в Китае и Тайване — память об антиимпериализме и ее трансформация». Ву Пэйчжэнь. (ред.) *От центра к периферии и дивергенция. Исследование литературы и культуры Тайваня в период японского империализма*. В 3 т. Т. 1. Тайбэй: Издательский центр Национального Тай-

- ваньского университета, 2012: 59–111. (星名宏修, 〈《怒吼吧!中國》在中國與台灣的上演史——反帝國主義的記憶及其變形〉, 吳佩珍主編, 《中心到邊陲與分軌: 日本帝國主義與台灣文學文化研究(上)》。台北: 台大出版中心, 2012□)
- Хофман Татьяна, Штретлинг Сюзанна. «Сергей Третьяков: писатель как путешественник». Третьяков С. М. *От Пекина до Праги: Путевая проза 1925–1937 годов (Очерки, «маршрутки», «путёфильма» и другие путевые заметки)*. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020: 9–45.
- Цю Кун'лян. «Писатель, драматургия и сценическое воплощение (на примере теории драмы Ян Куя)». *Театральное исследование (Journal of Theater Studies)* 6 (2010): 117–148. (邱坤良, 〈文學作家、劇本創作與舞台呈現——以楊逵戲劇論為中心〉, 《戲劇研究》, 2010年, 第六期, 頁117–148。)
- Цю Кун'лян. *Разве народ не виноват? «Рычи, Китай!»: Третьяков и Мейерхольд*. Тайбэй: Инкэ, 2013. (邱坤良, 《人民難道沒錯嗎? 〈怒吼吧, 中國!〉·特列季亞科夫與梅耶荷德》。台北: 印刻, 2013。)
- Шелестюк Е. В., Гриценко Э. Д. «О форенизации и доместикации в переводе и возможностях их лингвистической оценки». *Вестник Челябинского государственного университета. Филологические науки* 4 (386) (2016): 202–207.
- Ян Куй. «Рычи, Китай!» Пэн Сяоянь (ред). *Полное собрание сочинений Ян Куя*. В 14 т. Т. 1. Пьесы, часть 1. Тайбэй: Подготовительный центр Национального центра по сохранению культурного наследия, 1998: 169–216. (楊逵, 《怒吼吧, 中國!》, 彭小妍編, 《楊逵全集》(第一卷·戲劇卷上)。台北: 國立文化資產保存研究中心籌備處, 1998。頁169–216。)
- Even-Zohar Itamar. “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. *Literature and Translation*. Leuven: Acco, 1978: 117–128.
- Hermans Theo. *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. London: Routledge, 2014.
- Lefevere André. “Literary Theory and Translated Literature”. *Dispositio* 7/19–21 (1982): 3–22.
- Lefevere André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge, 2017.

REFERENCES

- Belousov R. «“Rychi, Kitaj!” Sergeya Tret'yakova». *Voprosy literatury* 5 (1961): 192–200.
- Burdina S. V., Chzhan C. «Obraz Kitaya v poeme “Rychi, Kitaj!” S. M. Tret'yakova. *Sovremennaya nauka: Aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriya: Gumanitarnye nauki* 10 (2024): 167–171.
- Cyu Kun'lyan. “Pisatel', dramaturgiya i scenicheskoe voploshchenie (na primere teorii dramy Yan Kuya)”. *Teatral'noe issledovanie (Journal of Theater Studies)* 6 (2010): 117–148.
- Cyu Kun'lyan. *Razve narod ne vinovat? «Rychi, Kitaj!»: Tret'yakov i Mejerhol'd*. Tajbej: Inke, 2013.
- Even-Zohar Itamar. “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. *Literature and Translation*. Leuven: Acco, 1978: 117–128.
- Hermans Theo. *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. London: Routledge, 2014.
- Hofman Tat'yana, Shtretling Syuzanna. “Sergej Tret'yakov: pisatel' kak puteshestvennik”. Tret'yakov S. M. *Ot Pekina do Pragi: Putevaya proza 1925–1937 godov (Oчерки, “marshrutki”, “put'fil'ma” i drugie putevye zametki)*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2020: 9–45.
- Hosina Hironobu. «Istoriya postanovok “Rychi, Kitaj!” v Kitae i Tajvane — pamyat' ob antiimperializme i ee transformaciya». Vu Pejchzhen'. (red.) *Ot centra k periferii i divergenciya. Issledovanie literatury i kul'tury Tajvanya v period yaponskogo imperializma*. V 3 t. Т. 1. Tajbej: Izdatel'skij centr Nacional'nogo Tajvan'skogo universiteta, 2012: 59–111.
- Lefevere André. “Literary Theory and Translated Literature”. *Dispositio* 7/19–21 (1982): 3–22.

- Lefevere André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge, 2017.
- Shelestyuk E. V., Gricenko E. D. «O forenizacii i domestikacii v perevode i vozmozhnostyah ih lingvisticheskoy ocenki». *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologicheskie nauki* 4 (386) (2016): 202–207.
- Tret'yakov Sergej. *Chzhungo. Ocherki o Kitae*. Moskva — Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1930.
- Tret'yakov Sergej. *Slyshish', Moskva?! Protivogazy. Rychi, Kitaj!* Moskva: Iskusstvo, 1966: 64–154.
- Yan Kuj. «Rychi, Kitaj!» Pen Syaoyan' (red). *Polnoe sobranie sochinenij Yan Kuya*. V 14 t. T. 1. P'esy, chast' 1. Tajbej: Podgotovitel'nyj centr Nacional'nogo centra po sohraneniyu kul'turnogo naslediya, 1998: 169–216.

Јан Дин-дзја

ОД ПРЕВОДА ДО ПРЕПИСИВАЊА: ТРАНСФОРМАЦИЈА ДРАМЕ
С. ТРЕТЈАКОВА *УРЛАЈ КИНО!* У КИНИ И НА ТАЈВАНУ (1930–1940)

Резиме

Овај чланак испитује дијахронијску еволуцију драме руског драмског писца С. Третјакова *Урлај Кино!* од раних превода из 1930-их до радикалног преписивања током Пацифичког рата. Ослањајући се на теорију „преписивања“ А. Лефевра, аутор анализира како је текст претрпео радикалне промене под утицајем различитих система „покровитељства“. Рад упоређује преводе левичарских активиста из 1930-их и адаптације из периода Пацифичког рата, инструментализоване за антизападну пропаганду. Посебна пажња посвећена је тајванској верзији Јанг Куја, где анализа рукописних измена открива стратегије прикривеног отпора колонијалном режиму.

Кључне речи: Сергеј Третјаков, преписивање, Пацифички рат, Јан Куј, идеолошка манипулација.

Наото Яги

Университет Васэда

naoto-yagi@waseda.jp

<https://orcid.org/0009-0002-1839-1647>

Naoto Yagi

Waseda University

naoto-yagi@waseda.jp

<https://orcid.org/0009-0002-1839-1647>

«ДЛИТЕЛЬНОЕ НАБЛЮДЕНИЕ» С. ТРЕТЬЯКОВА И ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ*

S. TRETYAKOV'S "LONG-TERM OBSERVATION" AND ETHNOGRAPHIC FILM

В статье рассматривается влияние этнографического фильма на переход С. Третьякова от фактографии к «оперативизму». Показано, что ключевую роль в этом переходе играет принцип «длительного наблюдения», связанный с использованием кино- и фотоаппарата для фиксации фактов. Далее обнаруживается, что данный принцип восходит к теории и методике этнографического кино. Выводы уточняют траекторию деятельности Третьякова и позволяют по-новому взглянуть на отношение левовцев к этнографии.

Ключевые слова: Сергей Третьяков, этнографический фильм, *Новый Леф*, литература факта, документальное кино.

This article examines the influence of ethnographic film on Sergei Tretyakov's shift from factography to "operativism." It argues that a key role in this transition is played by the principle of "long-term observation," connected to the use of movie and photographic camera for recording facts. It further demonstrates that this principle derives from the theory and methodology of ethnographic cinema. The findings clarify the trajectory of Tretyakov's activity and invite a reassessment of the LEF group's relationship to ethnography.

Key words: Sergei Tretyakov, ethnographic film, *Novyi Lef*, literature of fact, documentary film.

* Настоящая работа основана на докладе, прочитанном на Globālie un lokālie procesi slāvu valodās, literatūrā un kultūrā 8, 7–8 марта 2025 года в Латвийском университете. Исследование выполнено при поддержке гранта JSPS KAKENHI №23K21922.

1. Переход Третьякова к «оперативизму»

Разнообразные сферы деятельности С. Третьякова — поэта, драматурга, сценариста, очеркиста, фотографа и теоретика русского авангарда — пронизывает тема служения строительству и развитию молодого советского социализма, создания соответствующего этому искусства и его связи с действительностью. Элизабет Папазьян в общих чертах разделяет эволюцию деятельности Третьякова на три этапа: «производственное искусство» (1923–1925), «литература факта» (1925–1929) и «оперативизм» (1929–1934) (Papazian 2009: 27). Исходя из этой схемы, в настоящей работе мы обратим внимание на момент перехода от второго этапа к третьему, т. е. от «литературы факта» к «оперативизму». Мы также проследим причины, по которым Третьяков изменил свою позицию от наблюдения за фактами к участию в них, или, по его собственным словам, от «очеркиста-информатора» к «очеркисту-оперативнику» (Третьяков 1931а: 13). С этой целью мы сначала исследуем момент «длительного наблюдения», тесно связанного с кино- и фотоаппаратом для фиксации фактов, а затем представим и рассмотрим гипотезу о том, что момент «длительного наблюдения» восходит к теории и методу этнографического фильма.

Но сначала мы должны кратко представить понимание «оперативизма» Третьякова в рамках настоящей работы. Это понятие тесно связано с новым образом писателя, который представляет Третьяков. В первую очередь обратимся к его статье «О том же (писатель на колхозе)» в сборнике *Литература факта* (1929), которая явилась откликом на статью «О писателе» В. Шкловского, напечатанную сначала в № 1 *Нового Лефа* за 1927 год, а позже включенную в сборник *Литература факта* под заглавием «О писателе и производстве». В начале статьи Третьяков пишет следующее:

Когда Виктор Шкловский говорит о том, что писатель должен обязательно иметь какую-то профессию кроме писательства, это значит, что *писатель должен вступить с действительностью в деловые отношения*.

Я знаю только один случай, когда *писательство и вторая профессия совпадают*. Это — *репортер-очеркист*, специально существующий в газетном аппарате для того, чтобы фиксировать действительность. Но и тут не обходится без внелитературной специальности (Третьяков 1929а: 195; курсив наш).

Действительно, Шкловский пишет в статье «О писателе», что писатель должен иметь вторую профессию. Но это важно для него не потому, что «писатель должен вступить с действительностью в деловые отношения», а потому что писатель должен видеть и писать с точки зрения этой второй профессии, в результате чего он приобретает другое, «остраняющее» зрение, отличное от обыкновенного писательского зрения. К тому же Шкловский считает, что это требование нужно лишь для обновления литературной формы, а опять-таки не для того, чтобы «вступить с действительностью в деловые отношения». Эта, по-видимому, сознательно тенденциозная интерпретация слов Шкловского показывает стремление Третьякова к «опе-

ративизму», а также содержит скрытый упрек Шкловскому за его трактовку отношения искусства к действительности.

Эта статья Третьякова была написана уже после его первого приезда в коммуну «Коммунистический маяк» в июле 1928 года в ответ на призыв общественных организаций «Писатели, в колхозы!» (Гомолицкая-Третьякова 1991: 560). Впоследствии эта статья с добавлением подзаголовка «Против “туристов”» вошла в его книгу *Вызов: Колхозные очерки* (1930). Помимо этой статьи, первая половина этой книги включает в себе и другие тексты, напечатанные ранее (в основном, в *Новом Лефе*). В одной из этих статей, напечатанной в № 11 *Нового Лефа* за 1928 год, Третьяков пишет: «Самое важное для очеркиста — наблюдательный пункт, т. е. роль, в которой он ведет наблюдения. Самое скверное — это наблюдать в качестве туриста или почетного гостя: или увидишь по-обывательски, или ничего не увидишь» (Третьяков 1928в: 9). С учетом этого приведем часть заключения из статьи «О том же (писатель на колхозе)»:

Кроме того, я уговорился с товарищами-колхозниками в следующий раз поехать к ним *на долгий срок* и обязательно на конкретную работу. Работа заставит людей обращаться ко мне за делом, а не просто из любопытства, а организационно-технические познания дадут возможность читать и расшифровывать те стороны колхозной экономики, которые, к сожалению, были для меня закрыты в первый пробный приезд (Третьяков 1929а: 199; курсив наш).

Третьяков признается в неудаче первого своего приезда, которая заключается, во-первых, в его незнании сельского хозяйства и, во-вторых, в том, что он не мог при таких условиях не стать «обывателем» в колхозе. Этот опыт приводил Третьякова к сознанию того, что писатель не должен быть туристом, а «должен вступить с действительностью в деловые отношения», должен участвовать в жизни и строительстве колхоза в течение долгого срока, одним словом, к сознанию «оперативизма». Это, по его мнению, нужно для того, чтобы правильно наблюдать и понимать факты в жизни коммуны и коммуницировать с колхозниками. Следует подчеркнуть, что для формирования сознания «оперативизма», по его мнению, требуется долгосрочное пребывание в колхозе.

2. Момент «длительного наблюдения»

Между тем, Третьяков нередко связывает «длительное наблюдение» с киноаппаратом. Рассмотрим несколько примеров, начав с цитаты из *Вызова*, озаглавленной дословно «Длительное кинонаблюдение». Третьяков, излагая историю этой деревни на основе «невероятного архива “Коммунистического маяка”» («Еще семь лет назад...», «Шесть лет назад...», «Только пять лет, как в коммуну пришел...», «Четыре года назад...» и т. д.), пытается описать сегодняшнее состояние деревни, превращающейся в развивающийся колхоз. Но для того, чтобы еще лучше описать поразительный

скачок развития колхозного хозяйства, он предлагает использовать кино-аппарат:

Сделать это может лучше всех других искусств — кино. У нас есть хроника и есть культурфильм. Но в хронике мы снимаем выдающиеся явления жизни вразнобой. Правда, в хронике мы чувствуем движение нашей действительности, но не видим ясно, куда направлено это движение. В обычной культурфильме, на съемку которой дается 2–3–4 месяца, внимание наше приковано к одной теме, но за этот краткий срок можно заснять лишь то, что имеется налицо на сегодняшний день. Самый рост остается за пределами фильма или, что много хуже, этот рост приходится инсценировать (Третьяков 1930: 208).

Здесь Третьяков упоминает два рода кино — хронику и культурный фильм. Он считает, что хроника может показывать «выдающиеся явления жизни вразнобой», но не может указывать, «куда направлено это движение». Культурный же фильм хорошо фиксирует и показывает сегодняшнюю ситуацию, но «самый рост остается за пределами фильма». Преодолеть эти недостатки он предлагает путем «длительного кинонаблюдения», чтобы фиксировать и показать рост и развитие.

Перейдем к следующему примеру — эссе «Пятилетку под объектив», напечатанному в *Литературной газете* от 9 декабря 1929 года. Здесь также сопоставлены кинорепортаж и культурный фильм. Согласно Третьякову, кинорепортаж «конкретен и злободневен» и передает динамику процессов, но из-за этого в нем нет статики или опоры. Культурный же фильм имеет статику или опору, сосредоточивая тему съемки на определенном объекте, однако «на съемку культурфильмы отпускается много-много четыре месяца. За это время можно снять только наличное состояние объекта». Указывая на эти недостатки, он предлагает «длительное кинонаблюдение»:

Предлагаемый мною метод длительного кинонаблюдения, по существу, сводит воедино пользование этими двумя кинематографическими методами. Концентрированный и подробный показ того, что есть в настоящее время, сочетается с длительной кинохроникальной записью изменений нашей действительности.

Длительное кинонаблюдение — вещь почти неосуществимая там, где жизнь стабилизирована, формы ее устойчивы, а изменения накапливаются в микроскопических долях. Но зато длительное кинонаблюдение целесообразно там, где выведенная из равновесия действительность делает революционный скачок (Третьяков 1929б: 1).

Как и ожидалось, Третьяков рассматривает «длительное кинонаблюдение» как способ фиксировать и показывать рост, развитие и «революционный скачок». При этом он называет рост деревни «благодарным материалом для длительного кинонаблюдения», потому что, например, «деревню мы охватываем машинно-тракторными станциями не сразу, а год за годом» (там же).

Очевидно, что здесь выходит на первый план тема наблюдения и фиксации определенного времени, которое требуется для роста и развития. Упомянув в этой связи конкретный период (2–3 года), Третьяков указывает, что «чем дольше наблюдать, тем разительнее будут результаты»:

Полагаю, что для деревни минимальный срок наблюдения должен быть не менее двух лет, чтобы получить первый намек на результаты. Два года взяты потому, что ритм сельского хозяйства у нас годичный. А нужно снять, по крайней мере, *два сева, две жатвы*, чтобы ощутить разницу. Полнее впечатление будет не от двух, а от трех. Два наблюденных момента дадут только суждение о годичном скачке. Если же соединить линией три точки социального графика, то получится кривая, говорящая не просто о росте, а о динамике процесса.

Чем дольше наблюдать, тем разительнее будут результаты, и в отличие от обычных кинофильм, вынужденных сюжетно балансировать себя к концу, фильмы, полученные в результате длительного кинонаблюдения, будут иметь в конце слова «Продолжение следует» (Третьяков 1929б: 1; курсив автора, а подчеркивание наше).

Как видно из этой цитаты, он настаивает на необходимости наблюдать и фиксировать рост и развитие деревни в масштабах не дней, не месяцев, а лет, имея в виду, наверное, пятилетку. Именно это стремление Третьякова к сравнительной долгосрочности составляет, как мы увидим дальше, существенное различие между моментальностью фиксации факта у левовцев (Брика и Родченко) и «длительным наблюдением» у Третьякова.

Не будем также забывать о том, что самым подходящим устройством для фиксации и показа длительного наблюдения Третьяков считает киноаппарат. В книге *Месяц в деревне* (1931), в которой изложены принципы «оперативизма», Третьяков пишет о назначении «длительного кинонаблюдения»:

Параллельно с заметками, протоколами материалами, очерками я записываю колхозную жизнь фотографическим аппаратом. Сейчас у меня до 2000 колхозных негативов. А для того чтобы еще полнее и убедительнее запечатлеть на пленке изумительную пору небывалой еще в истории ломки деревни, *я предложил систему длительного кинонаблюдения, когда киногруппа в течение долгого времени снимает изменения в одном колхозе* (Третьяков 1931а: 11; курсив наш).

Теперь можно перейти к нашей основной теме — связи «длительного наблюдения» с этнографическим фильмом. Однако прежде необходимо кратко рассмотреть отношение левовцев к кинематографу и фотографии в сопоставлении с концепцией «длительного наблюдения» Третьякова.

3. От моментального снимка к «длительному наблюдению»

Как известно, в *Новом Лефе* часто обсуждался вопрос о том, как фиксировать и записывать «факт», и с этой точки зрения кинематограф как медиум играл столь большую роль, что даже было провозглашено: «ни в одной

другой области не работает Леф так интенсивно, как в кинематографии» (Леф и кино 1928: 50).

Для выработки общей теоретической киноплатформы было устроено совещание «Леф и кино», протокол которого напечатан в № 11–12 *Нового Лефа* за 1927 год. Однако поскольку, как отмечает О. Булгакова, «в ходе дискуссии выяснилось, что у всех разные предпосылки» (Булгакова 1991: 192), в результате был найден лишь самый общий контур согласия: лефовцы должны отдавать предпочтение «неигровой», «нефабульной» и «не искажающей объект» фильме (Арватов 1928: 34), настаивая, разумеется, на превосходстве материала, который легко подвергается искажению сюжетом, игрой, монтажом и т. д. Эта дискуссия сама по себе чрезвычайно интересна, однако в рамках настоящей статьи важно лишь отметить, что в ней вовсе не упоминается то, что Третьяков называет «длительным наблюдением».

Между тем в том же номере *Нового Лефа* опубликован не только протокол совещания «Леф и кино», но и статьи о кино О. Брика, В. Перцова и В. Шкловского. Считая кинематограф технически усовершенствованной фотографией, Брик в начале статьи «Фиксация факта» пишет: «Усовершенствование заключается в том, что при помощи киноаппарата можно снимать предметы не только в неподвижном состоянии, но и в движущемся. Этим техническим усовершенствованием и определяются все дальнейшие возможности кинематографии» (Брик 1927: 44). Здесь он подчеркивает способность киноаппарата фиксировать движущиеся предметы, но вовсе не затрагивает элемент временной продолжительности съемки. В связи с этим следует кратко рассмотреть, каким образом представители лефовцев понимали фотографию как медиум фиксации.

В статье «От картины к фото» в № 3 *Нового Лефа* за 1928 год Брик подчеркивает достоинство фотографии по сравнению с живописью, приводя в качестве наглядного примера портрет:

Фотография, не вынужденная выделять отдельного человека для того чтобы его заснять, имеющая возможность заснять его вместе со всей окружающей обстановкой, заснять его так, что будет ясна и очевидна эта его зависимость от окружающей среды, — фотограф имеет возможность решить эту задачу, которую живописец решить не может (Брик 1928а: 32).

Если в процессе создания живописного портрета художник заставляет натурщика позировать, то тем самым в изображение включается элемент вымысла. Напротив, для Брика существенно схватывать объект в движении моментально, без позирования, чтобы фиксировать его как «факт».

В связи с этим сопоставлением портрета и фотоснимка необходимо обратиться и к другой известной статье — «Против суммированного портрета за моментальный снимок» Родченко в № 4 *Нового Лефа* за 1928 год. Он настаивает на том, что живописный портрет создается художником как результат суммирования множества моментов объекта, тогда как «фото

дает документально точный момент» (Родченко 1928: 14). Для схватывания кого-то человека Родченко считает важным не портрет как итоговое «суммирование» объекта художником, а коллекцию многочисленных фотографий, каждая из которых отражает отдельный момент объекта. Он пишет: «Фиксируйте человека не одним “синтетическим” портретом, а массой моментальных снимков, сделанных в разное время и в разных условиях» (Родченко 1928: 16). Основная идея этой статьи заключается не в том, чтобы утвердить достоинство фотопортрета как единственного, моментального и «решающего» снимка, способного раскрыть сущность человека, а в том, чтобы призвать схватывать человека, собрав множество его случайных и разнообразных снимков. Однако с нашей точки зрения следует отметить, что и здесь речь идет именно о накоплении моментальных снимков как об архиве, а не о времени как последовательном, протекающем процессе.

Вернемся теперь к Третьякову. Несколько позже этих статей о фотографии была опубликована его статья «От фотосерии — к длительному фотонаблюдению» в №4 *Пролетарского фото* за 1931 год, посвященная знаменитой фотосерии «24 часа из жизни московской рабочей семьи», помещенной в том же номере. Очевидно, что Третьяков пишет с учетом вышеупомянутых статей Брика и Родченко:

Осуществленный Союзфото серийный снимок семьи Филипповых ценен именно тем, что в нем показанный человек становится огромным весом, ибо он выступает перед нами не как лицо, не как изолированная персона, а как частица нашей активной социальной ткани, от которой идут корешки ее включений по разнообразнейшим линиям — производственной, общественно-политической, семейно-бытовой (Третьяков 1931б: 45).

Указывая на несколько недостатков, он в принципе высоко оценивает эту фотосерию. Более того, в качестве дальнейшей формы ее развития он предлагает представить процесс социалистического строительства «как единый, целостный процесс развития» и утверждает, что «Филипповская серия — это отправной разрез. Дальше же мы можем взять его семью под длительное фотонаблюдение, отмечая каждый момент роста и изменения условий», заключая: «Мы планоно строимся, мы планоно должны и снимать. /Серия и длительное фотонаблюдение — вот метод» (Третьяков 1931б: 45; разрядка автора). И так, как отмечает А. Фоменко по поводу этой статьи, «“длительное наблюдение” является буквальной антитезой “моментальному фото”» (Фоменко 2007: 218). Здесь Третьяков ожидает от фотографии не столько выполнения функции накопления моментальных снимков, сколько того, что она станет медиумом фиксации процесса развития социалистического строительства в течение относительно длительного времени.

Кроме того, он также отмечает: «Совершенно естественно сейчас ожидать серийных фотографий из жизни колхозников, нацменов, рабочих разных производств» (Третьяков 1931б: 45). Хотя, возможно, не следует при-

давать чрезмерного значения самому упоминанию «нацменов», это указание могло быть вызвано именно его стремлением к фотографическому или кинематографическому «длительному наблюдению», моменты которого присутствуют и в жанре этнографического фильма. Иными словами, можно предположить, что он в определенной степени имеет в виду теорию и практику этнографического кино при упоминании о «длительном наблюдении».

4. «Длительное наблюдение» и этнографический фильм

Как известно, после возвращения из Пекина в Москву в августе 1925 года Третьяков был назначен заместителем председателя художественного совета Первой кинофабрики Госкино¹. Уже с конца 1925 года он планировал производство фильмов о Китае и киноэкспедицию туда вместе с Эйзенштейном и Тиссэ, хотя эти планы не были реализованы. Со второй половины марта до начала октября 1927 года Третьяков находился в Грузии, где он работал сценаристом в Госкинопроме Грузии. В рамках настоящей работы важно отметить, что в это время он старался создать там документальный отдел. В Госкинопроме было создано три фильма по сценарию Третьякова: «Соль Сванетии» (1930), «Элисо» (1928) и «Хабарда!» (1931). «Соль Сванетии» является всемирно известным ранним «документальным» шедевром, упоминаемым наравне с картинами Роберта Флаэрти и «Земля без хлеба» (1933) Луиса Бунюэля. В производстве этого фильма важную роль играли очерки Третьякова, которые он написал на основе опыта двух экспедиций в Верхнюю Сванетию в 1927 и 1929 годах. Этот фильм можно назвать своего рода «этнографическим фильмом».

В это же время Третьяков публикует эссе «Живой “живой” человек» о книге *В дебрях Уссурийского края* В. Арсеньева в №7 *Нового Лефа* за 1927 год. В контексте статей Третьякова и других лефовцев это эссе кажется немного неожиданным по теме или тенденции того времени, но связь устанавливается в следующем предложении: «Литература факта, противопоставляемая Лефом беллетристике, обычно зарождается в областях, смежных с литературой, — в публицистике и во всякого рода исследований и обследовании» (Третьяков 1928б: 44). Не только он, но и другие лефовцы рассматривают эту книгу как лучший пример «литературы факта»². Третьяков пишет об Арсеньеве:

Большой ученый проходит полуисследованным краем, оценивая все окружающее его и совершающееся с ним научно-отточенным глазом географа, метеоролога, энтомолога, зоолога, этнографа, рефлексолога и характеролога и очень редко глазом беллетриста, созерцателя красот (Третьяков 1928б: 45).

¹ О деятельности Третьякова в области кинематографа подробнее см.: Ратиани 2010.

² Н. Чужак тоже упоминает *В дебрях Уссурийского края* В. Арсеньева как одно из произведений «фактографии» наряду с *Чжунго* Третьякова, *Сентиментальным путешествием* Шкловского и т. д. См.: Чужак 1929: 61–62.

Так как Арсеньев видит мир глазами ученого, пишет Третьяков, «ценность арсеньевского изложения именно в том, что он на эти факты не делает эстетического нажима, и они у него укладываются, не выпячиваясь, в последовательный, отчетливый и методический ряд его путевых записок» (Третьяков 1928б: 46).

К тому же для Третьякова важно и то, что эта книга Арсеньева написана на основе его опыта двух относительно долгосрочных экспедиций (соответственно 6 и 7 месяцев) в сотрудничестве с местным партнером по исследованию и другом Дерсу Узала. Именно эти моменты позволяют Третьякову считать стиль изложения этой книги моделью не только литературы факта, но и «длительного наблюдения», в котором автор становится «участвующим наблюдателем».

Действительно, в предыдущих исследованиях о Третьякове нередко его «оперативизм» рассматривается как тип включенного (или участвующего) наблюдения и упоминается парадигматическое сходство между интенцией Третьякова и современными ему этнографическими методами полевой работы³. Однако можно сказать, что до сих пор еще не обнаружилось ясной связи Третьякова с современной ему этнографией. Поэтому мы сейчас рассмотрим высказывания Третьякова об этнографическом фильме.

В качестве примера приведем два фрагмента из его рецензии (1927) на фильм «Страна Чувашская» (1927) и эссе «Как снимали “Чанг” [1927]» (1929), т. е. из статей об этнографическом фильме:

Умело сработано патетическое нарастание агитконцовки. Но! В состязании материала, захваченного врасплох и театрализованного (инсценировки), последний выглядит чуждыми заплатами (у избы-читальни, перед выборами, крестьянка, оглянувшаяся на покинутое жилье). *Лучше просидеть с аппаратом дольше, но все же поймать эти моменты подлинной жизни* (Третьяков 1927: 3; курсив наш).

Сделать неигровую фильму очень трудно. *Приходится очень долго подкарауливать*, пока в действительности случится интересное и выразительное событие. Так сделана фильма «Чанг», одна из лучших картин нашего времени.

Фильму эту авторы ее работали 1 1/2 года. Им приходилось строить специальные шалаши в тех местах, куда звери приходят на водопой. Двадцать раз приходил тигр к аппарату, но лишь на двадцать первый удалось снять этого осторожного хищника (Третьяков 2010: 112; курсив наш).

Из этих отрывков видно, что Третьяков и тут настаивает на необходимости и важности долгосрочной съемки для более качественного этнографического фильма, чтобы избежать инсценировки и снимать подлинную жизнь.

В этой связи интересен список кинорежиссеров-«неигровиков», предлагаемый Третьяковым в вышеуказанном эссе о «Чанг»: «У нас есть ре-

³ См.: Арсеньев 2023, Хофман — Штретлинг 2020, Wurm 2019. При рассмотрении отношения Третьякова к Арсеньеву ценные соображения были почерпнуты из работы Вурм.

жиссеры-неигровики. Вы о них слышали. Это, во-первых, группа Дзиги [sic!] Вертова (они себя называют киноками), Ерофеев, Лебедев, Блюх и другие. Есть неигровики и за границей» (Третьяков 2010: 112). Все перечисленные режиссеры-неигровики работали в жанре этнографического фильма или снимали фильмы-путешествия. Вертов как раз в этот период выпустил «Шестую часть мира» (1926), Ерофеев снимал такие этнографические фильмы, как «За полярным кругом» (1927, совместно с В. Поповой) и «Крыша мира (Памир)» (1928), а Лебедев снимал фильм-путешествие «По Европе (Германия, Италия)» (1925) и этнографический фильм «Ворота Кавказа» (1929). Блюх же, который был директором фильма «Броненосец Потемкин», является не столько режиссером этнографического фильма, сколько режиссером хроники, но и он организовал экспедицию в Китай, на основе которой выпустил «Шанхайский документ» (1928).

Было бы уместно спросить, каковы были отношения между этнографией и кинематографом в то время⁴. Действительно, как раз в это время в Советском Союзе шла дискуссия об использовании киноаппарата в этнографии. Например, в №4 журнала *Советское кино* за 1927 год были напечатаны такие статьи, посвященные отношениям между кино и этнографией, как «Наука и кино» Н. Яковлева, «Этнография и кино» Б. Соколова, «Научные кино-экспедиции и их засъемка» Л. Сухаребского и «О культурфильме» М. Веремеенко. Позднее, в 1930 году, была опубликована *Этнографическая фильма* А. Терского с вступительной статьей «Кино и этнография» Яковлева. В этой статье он высоко оценивает «Чанг» и «Нанук с севера» (1922) за подлинность их материалов и занимательность сюжета (Яковлев 1930: 11).

Книга Терского также включает в себе много разнообразной конкретной информации — обзор народов, проживающих в России, вопросы темы и метода съемок этнографического фильма, его историю, список мест для проживания во время полевой работы или киноэкспедиции и т. д. Цель книги состоит в том, чтобы показать, как лучше снимать и фиксировать подлинный этнографический материал. В пункте «Маршрут и продолжительность работы» раздела «Методики» указано:

При действительно серьезном отношении к делу, необходимо *пожить* среди заснимаемой группы народностей, сжиться с нею, суметь завоевать ее доверие, проверить весь теоретический фундамент и пересоставить сценарий сообразно тем изменениям, которые окажутся на месте. Только при таком отношении к работе можно рассчитывать на известный успех (Терской 1930: 74; курсив автора).

Хотя здесь говорится об этапе подготовки к съемке, уже на этом этапе предполагается продолжительное проживание с местными жителями. Да-

⁴ Эта тема серьезно изучена И. Головневой и О. Саркисовой. Например, см.: Головнев 2021, Sarkisova 2017. Хотя они не упоминают непосредственно о связи Третьякова с этнографическим фильмом, их работы позволяют нам думать о влиянии этнографического фильма на идеологию Третьякова.

лее в пункте «Время подготовки к работе» раздела «Принципы работы над этнофильмой», который касается метода практической съемки, есть следующий пассаж:

Для засъемки хорошей этнографической фильмы необходимо, как уже упоминалось, достаточно долго прожить среди данной раннекультурной народности. Это обуславливается, с одной стороны, необходимостью предварительного изучения объектов съемки. Ни в коем случае недопустимо снимать «наскоком», что влечет к грубейшим ошибкам и упущениям. Только *детально изучив факт* можно взять наиболее характерное выражение его и получить хороший результат. С другой стороны, это необходимо для того, чтобы заслужить доверие населения (Там же: 76; курсив автора).

Кроме повторного упоминания о необходимости продолжительного проживания среди изучаемого народа, здесь говорится и о важности предварительного изучения объектов съемки, равно как и детального изучения соответствующих фактов.

Между прочим, с самого момента появления киноаппарата как новой технологии от него ожидали роли устройства, буквально записывающего этнографический объект. По этому поводу Терской цитирует слова этнографа В. Харузиной:

Еще более важными для изучения обрядов, плясок, игр и т. д. являются кинематографические съемки, дающие полное представление о деталях этих явлений народной жизни. Ни одно описание, даже очень талантливое, не даст столько, не позволит получить должное впечатление, как подобный его снимок⁵.

Представляется, что эта дискуссия этнографов об использовании киноаппарата очень похожа на рассуждения Третьякова о «длительном кинонаблюдении» и осознании «неудачи» с проживанием в колхозе. Из вышеизложенного очевидно то, что существует сходство или аналогия между его и их взглядами на проблематику «длительного (кино)наблюдения».

5. Лефовцы и этнография

Следует подчеркнуть, что это представление этнографов об этнографическом фильме неожиданно перекликается также с дискуссией «лефовцев» о кино, рассмотренной выше. В заключение уместно упомянуть одну из связанных с этим проблем — вопрос о сценарии неигрового фильма.

Например, Брик пишет об одной из причин основной ошибки «Одиннадцатого» Вертова: «Дзига Вертов не нашел нужным положить в основу картины точный, строго разработанный, тематический сценарий. Вертов легкомысленно отвергает необходимость сценария в неигровой фильме. Это крупная ошибка» (Брик 1928б: 27). Он настаивает на том, что «неигровая фильма требует сценария еще в гораздо большей степени, чем фильма

⁵ Цит. по: Терской 1930: 76.

игровая», и что «сценарий — это мотивировка съемочного материала, и неигровой материал требует этой мотивировки еще в большей степени, чем материал игровой» (Брик 1928б: 27).

К тому же следует взглянуть на статью «Производственный сценарий» Третьякова в №2 *Нового Лефа* за 1928 год. В этой статье, главная цель которой состоит в обосновании приоритета материала над фабулой при создании киносценария, он пишет, что во время работы в Госкинопроме Грузии он столкнулся с вопросом о том, как показать современное Закавказье. Хотя возможными путями, по его мнению, были хроника и производственный фильм, из-за недостатка опытных киноработников он предлагает следующее:

В качестве переходной и компромиссной формы я предложил «производственный сценарий», т. е. фабульный, но с фабулой, поставленной в служебное положение по отношению к материалу.

Сценарист должен был стать исследователем. Страна раскладывалась на ряд производственных секторов, подлежащих изучению и показу (Третьяков 1928а: 33).

Немаловажно, что Третьяков считает: сценарист должен быть исследователем. Хотя здесь он имеет в виду прежде всего промышленность и производственные секторы, которые «определяли материал и все фабульные положения», сама идея предварительного изучения и исследования, как уже отмечалось, присутствует в практике и теории этнографического фильма, фиксирующего жизнь различных народов и природу. Действительно, в этой статье также упоминаются работы А. Бек-Назарова, некоторые из которых можно назвать «этнографической фильмой», под углом зрения соотношения показа этнографических деталей и фабулы:

Ослабление фабулы за счет усиления бытовой детали, даваемой часто вне связи с интригой, мы имеем, например, в работах Бек-Назарова, вещи которого остры своим фольклором и этнографическими подробностями, но еще недостаточно освобождены от обычной новеллистической фабулы, зачастую мешающей зрителю разглядеть нужную бытовую деталь (Третьяков 1928а: 32).

Конечно, это сходство между лефовцами и этнографами может считаться естественным. Как известно, в истории кино понимание «документального фильма» как жанра восходит к рецензии Джона Гирсона на фильм «Моана южных морей» (1926). Но и до этого французское слово «documentaire» употреблялось в области кино в значении «фильм-путешествие» (travel film, travelogue). В этом смысле «документальный фильм» в самом начале обозначал киножанр путешествия.

Если это так, то стоит обратить внимание на тот факт, что большое количество очерков в журнале *Новый Леф* относится к жанру очерка-путешествия. Что касается Третьякова, то, начиная с очерка «Москва — Пекин» (1925), название которого сопровождается подзаголовком «Путьфильм»,

он много пишет в жанре «очерк-путешествие» (Чжунго. *Очерки о Китае* (1927), *Сванетия. Очерки из книги «В переулках гор»* (1928) и т. д.). Очерк-путешествие, в сущности, это попытка описать незнакомые и неизвестные места, людей, вещи и т. д. Таким образом, возможно, структурно существует общая проблематика между «литературой факта» и этнографией.

Отсюда может возникнуть общий вопрос — как использовать киноаппарат для фиксации и показа факта как «материала». Действительно, в дискуссии на эту тему в статье «“Игра” и демонстрация» Перцов упоминает и оценивает «Чанг», в то время как в статье «Фиксация факта» Брик также оценивает «Нанук» (Перцов 1927: 43; Брик 1927: 46). В своей статье Брик, рассматривая проблемы «фиксации факта» и сюжета, приводит этнографические (или географические) фильмы в качестве лучшего примера.

Вопрос о взаимоотношениях между левовцами и этнографией в целом пока остается открытым. Несомненно, что дальнейшее сравнение двух названных феноменов с этой точки зрения будет заново освещать не только характеристику «литературы факта» как направления, но и значение киноаппарата как технологии в историко-культурном контексте.

ЛИТЕРАТУРА

- Арватов Борис. «Киноплатформа». *Новый Леф* 3 (1928): 34–37
- Арсеньев Павел. *Литература факта и проект литературного позитивизма в Советском Союзе 1920-х годов*. Москва: Новое литературное обозрение, 2023.
- Брик Осип. «Фиксация факта». *Новый Леф* 11–12 (1927): 44–50
- Брик Осип. «От картины к фото». *Новый Леф* 3 (1928): 29–33
- Брик Осип. «Ринг Лефа. “Одиннадцатый” Вертова». *Новый Леф* 4 (1928): 27–29
- Булгакова Оксана. «Леф и кино». Зоркая Нея (отв. ред.). *Экранные искусства и литературы: Немое кино*. Москва: Наука, 1991: 177–202
- Головнев Иван. *Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–30-х годов)*. Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2021
- Гомолицкая-Третьякова Татьяна. «О моем отце». Третьяков Сергей. *Страна перекресток*. Москва: Советский писатель, 1991: 554–563.
- «Леф и кино. Стенограмма совещания». *Новый Леф* 11–12 (1928): 50–70.
- Перцов Виктор. «“Игра” и демонстрация». *Новый Леф* 11–12 (1927): 33–44.
- Ратиани Ирина. «С. М. Третьяков и кинематограф». Третьяков Сергей. *Кинематографическое наследие: Статьи, очерки, стенограммы выступлений, доклады. Сценарии*. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2010: 7–43.
- Родченко Александр. «Против суммированного портрета за моментальный снимок». *Новый Леф* 4 (1928): 14–16.
- Терской Анатолий. *Этнографическая фильма*. Ленинград; Москва: Теакинопечатъ, 1930.
- Третьяков Сергей. «“Страна Чувашская” (Производство Чувашкино. Режиссер В. Королевич, сорежиссер Уразова, операторы Гелейн и Ильин)». *Кино, еженедельная газета* 44 (218). 01.11.1927: 3.
- Третьяков Сергей. «Производственный сценарий». *Новый Леф* 2 (1928): 29–34.
- Третьяков Сергей. «Живой “живой” человек». *Новый Леф* 7 (1928): 44–46.
- Третьяков Сергей. «На колхозы». *Новый Леф* 11 (1928): 8–14.
- Третьяков Сергей. «О том же (писатель на колхозе)» Чужак Николай (ред.). *Литература факта: Первый сборник материалов работников Лефа*. Москва: Федерация, 1929: 195–199.
- Третьяков Сергей. «Пятилетку под объектив». *Литературная газета* 09.12.1929: 1.

- Третьяков Сергей. *Вызов: Колхозные очерки*. Москва: Федерация, 1930.
- Третьяков Сергей. *Месяц в деревне (июнь — июль 1930 г.). Оперативные очерки*. Москва: Федерация, 1931.
- Третьяков Сергей. «От фотосерии — к длительному фотонаблюдению». *Пролетарское фото* 4 (1931): 20, 45.
- Третьяков Сергей. «Как снимали “Чанг”». Третьяков Сергей. *Кинематографическое наследие: Статьи, очерки, стенограммы выступлений, доклады. Сценарии*. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2010: 111–112.
- Фоменко Андрей. *Монтаж, фактография, эпос: Производственное движение и фотोगрафия*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007.
- Хофман Татьяна, Штретлинг Сюзанна. «Сергей Третьяков: писатель как путешественник». Сергей Третьяков. *От Пекина до Праги: Путевая проза 1925–1937 годов (Очерки, «маршрутки», «путфильмы» и другие путевые заметки)*. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020.
- Чужак Николай. «Литература жизнестроения (исторический пробог)». Чужак Николай (ред.). *Литература факта: Первый сборник материалов работников Лефа*. Москва: Федерация, 1929: 34–65.
- Яковлев Николай. «Кино и этнография». Терской Анатолий. *Этнографическая фильма*. Ленинград; Москва: Теакинопечат, 1930: 3–16.
- Papazian Elizabeth Astrid. *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2009.
- Sarkisova Oksana. *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. London; New York: I. B. Tauris, 2017.
- Wurm Barbara. “On tracks, facts, and the living man. Sergei Tret’iakov’s implied ethnographic turn (or: appropriating Vladimir Arsen’ev)”. *Russian Literature* 103–105 (2019): 183–208.

REFERENCES

- Arvatov Boris. “Kinoplatforma”. *Novyi Lef* 3 (1928): 34–37
- Arsen’ev Pavel. *Literatura fakta i proekt literaturnogo pozitivizma v Sovetskom Soiuze 1920-kh godov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023.
- Brik Osip. “Fiksatsiia fakta”. *Novyi Lef* 11–12 (1927): 44–50
- Brik Osip. “Ot kartiny k foto”. *Novyi Lef* 3 (1928): 29–33
- Brik Osip. “Ring Lefa. ‘Odinnadtsati’ Vertova”. *Novyi Lef* 4 (1928): 27–29
- Bulgakova Oksana. “Lef i kino”. Zorkaia Neia (otv.red.). *Ekrannye iskusstva i literatury: Nemoe kino*. Moskva: Nauka, 1991: 177–202
- Chuzhak Nikolai. “Literatura zhiznestroeniia (istoricheskii probeg)”. Chuzhak Nikolai (red.). *Literatura fakta: Pervyi sbornik materialov rabotnikov Lefa*. Moskva: Federatsiia, 1929: 34–65.
- Fomenko Andrei. *Montazh, faktografiia, epas: Proizvodstvennoe dvizhenie i fotografiia*. Sankt-Peterburg: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2007.
- Golovnev Ivan. *Vizualizatsiia etnichnosti v sovetskom kino (opyty uchenykh i kinematografistov 1920–30-kh godov)*. Sankt-Peterburg: MAE RAN, 2021
- Gomolitskaia-Tret’iakova Tat’iana. “O moem ottse”. Tret’iakov Sergei. *Strana perekrestok*. Moskva: Sovetskii pisatel’, 1991: 554–563.
- Iakovlev Nikolai. “Kino i etnografiia”. Terskoi Anatolii. *Etnograficheskaia fil’ma*. Leningrad; Moskva: Teakinopechat’, 1930: 3–16.
- Khofman Tat’iana., Shtretling Siuzanna. «Sergei Tret’iakov: pisatel’ kak puteshestvennik». Sergei Tret’iakov. *От Пекина до Праги: Путевая проза 1925–1937 годов (Очерки, «маршрутки», «пут’фильмы» и другие путевые заметки)*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Evropeiskogo un-ta v Sankt-Peterburge, 2020.
- “Lef i kino. Stenogramma soveshchaniia”. *Novyi Lef* 11–12 (1928): 50–70.

- Papazian Elizabeth Astrid. *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2009.
- Pertsov Viktor. "«Igra» i demonstratsiia". *Novyi Lef* 11–12 (1927): 33–44.
- Ratiani Irina. "S. M. Tret'iakov i kinematograf". Tret'iakov Sergei. *Kinematograficheskoe nasledie: Stat'i, ocherki, stenogrammy vystuplenii, doklady. Stsenarii*. Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriia, 2010: 7–43.
- Rodchenko Aleksandr. "Protiv summirovannogo portreta za momental'nyi snimok". *Novyi Lef* 4 (1928): 14–16.
- Sarkisova Oksana. *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. London; New York: I. B. Tauris, 2017.
- Terskoi Anatolii. *Etnograficheskaiia fil'ma*. Leningrad; Moskva: Teakinopechat', 1930.
- Tret'iakov Sergei. "«Strana Chuvashskaiia» (Proizvodstvo Chuvashkino. Rezhisser V. Korolevich, sorezhisser Urazova, operatory Gelein i Il'in)". *Kino, ezhenedel'naia gazeta* 44 (218). 01.11.1927: 3.
- Tret'iakov Sergei. "Proizvodstvennyi stsenarii". *Novyi Lef* 2 (1928): 29–34.
- Tret'iakov Sergei. "Zhivoi "zhivoi" chelovek". *Novyi Lef* 7 (1928): 44–46.
- Tret'iakov Sergei. "Na kolkhozy". *Novyi Lef* 11 (1928): 8–14.
- Tret'iakov Sergei. "O tom zhe (pisatel' na kolkhoze)" Chuzhak Nikolai (red.). *Literatura fakta: Pervyi sbornik materialov rabotnikov Lefa*. Moskva: Federatsiia, 1929: 195–199.
- Tret'iakov Sergei. "Piatiletku pod ob'ektiv". *Literaturnaia gazeta* 09. 12. 1929: 1.
- Tret'iakov Sergei. *Vyzov: Kolkhoznye ocherki*. Moskva: Federatsiia, 1930.
- Tret'iakov Sergei. *Mesiats v derevne (iiun' — iiul' 1930 g.). Operativnye ocherki*. Moskva: Federatsiia, 1931.
- Tret'iakov Sergei. "Ot fotoserii — k dlitel'nomu fotonabliudeniui". *Proletarskoe foto* 4 (1931): 20, 45.
- Tret'iakov Sergei. "Kak snimali 'Chang'". Tret'iakov Sergei. *Kinematograficheskoe nasledie: Stat'i, ocherki, stenogrammy vystuplenii, doklady. Stsenarii*. Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriia, 2010: 111–112.
- Wurm Barbara. "On tracks, facts, and the living man. Sergei Tret'iakov's implied ethnographic turn (or: appropriating Vladimir Arsen'ev)". *Russian Literature* 103–105 (2019): 183–208.

Наото Јаги

„ДУГОТРАЈНО ПОСМАТРАЊЕ“ С. ТРЕТЈАКОВА И ЕТНОГРАФСКИ ФИЛМ

Резиме

У чланку се разматра утицај етнографског филма на прелаз С. Третјакова са фактографије на „оперативизам“. Показано је да кључну улогу у овом прелазу има принцип „дуготрајног посматрања“, повезан са употребом филмске камере и фотоапарата за фиксирање чињеница. Даље се открива да овај принцип потиче из теорије и методологије етнографског филма. Закључци прецизирају путању Третјаковљевог рада и омогућавају ново сагледавање односа левофовца према етнографији.

Кључне речи: Сергеј Третјаков, етнографски филм, *Нови Леф*, књижевност заснована на чињеницама, документарни филм.

Мария Кувекалович
Университет в Белграде
marija.kuvekalovic6@yahoo.com
<https://orcid.org/0009-0004-5991-9473>

Marija Kuvekalović
University of Belgrade
marija.kuvekalovic6@yahoo.com
<https://orcid.org/0009-0004-5991-9473>

ТРЕТЬЯКОВ И ГОСКИНПРОМ: ВОЗМОЖНОСТИ НОВОГО СОВЕТСКОГО КИНО (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ЭЛИСО»)

TRETYAKOV AND GOSKINPROM: THE POTENTIAL OF THE NEW SOVIET CINEMA (BASED ON THE FILM “ELISO”)

В статье рассматриваются принципы нового советского кино, разрабатываемые Сергеем Третьяковым в 1920-е годы, с акцентом на реальную жизнь и использование документальных источников. В фильме «Элисо» исторические события и любовный сюжет подчинены социальной и политической линии, а герои показаны как активные участники общественной жизни. Главная героиня Элисо руководствуется разумом и ставит коллективные интересы выше личных, отражая приоритет коллективного над индивидуальным. Фильм демонстрирует национальные репрессии, коллективный труд и быт народов Кавказа, создавая эффект кино-факта. Третьяков в своем сценарии сочетает форму и содержание для усиления идеологического и коллективного воздействия. «Элисо» становится примером реализации его концепции кино как инструмента формирования общественного сознания и, таким образом, закладывает основу для дальнейшего развития нового советского кино.

Ключевые слова: советское кино, документальные источники, кино-факт, коллективное сознание, женский образ.

The article examines the principles of the new Soviet cinema developed by Sergei Tretyakov in the 1920s, with an emphasis on real life and the use of documentary sources. In the film “Eliso”, historical events and the romantic plot are subordinated to a social and political line, and the characters are portrayed as active participants in public life. The main heroine, Eliso, is guided by reason and prioritizes collective interests over personal ones, reflecting the supremacy of the social over the individual. The film depicts national repressions, collective labor, and the everyday life of the peoples of the Caucasus, creating the effect of “cinema-fact”. Tretyakov combines form and content to enhance ideological and collective impact. “Eliso” serves as an example of the realization of his concept

of cinema as a tool for shaping public consciousness, and in doing so, Tretyakov managed to lay the foundation for the further development of the new Soviet cinema.

Keywords: Soviet cinema, documentary sources, cinema-fact, collective consciousness, female character.

Во второй половине 1920-х годов Сергей Третьяков активно обращается к теории кино, публикуя многочисленные статьи о перспективах развития кинематографа на страницах журналов *Новый Леф*, *Кино* и *Советский экран*. В своих работах он стремится подчеркнуть необходимость появления нового кино, которое во всех аспектах было бы приближено к реальной жизни и выполняло бы прежде всего интеллектуальную, а не эстетическую функцию. С марта 1927 года Третьяков находится в Тифлисе, где работает в качестве постановщика-консультанта в Госкинпроме и устанавливает сотрудничество с грузинскими режиссёрами. Этот период жизни Третьякова представляет собой исключительно продуктивную фазу для дальнейшего развития кинематографа, учитывая тот факт, что на страницах *Нового Лефа* появляется всё больше публикаций, посвящённых советскому кино. В том же 1927 году состоялась и большая конференция «ЛЕФ и кино», в ходе которой Третьяков «пытался быть посредником между сторонниками строгих документалистов Дзигой Вертовым и режиссерами игрового кино — такими, как Эйзенштейн» (Хофман и др. 2019: 6), и на которой заявил, что «ни в одной другой области не работает Леф так интенсивно, как в кинематографии» (Третьяков 1927: 50). Несмотря на то что Сергей Третьяков реализовал себя практически во всех формах литературного творчества, разработка теории кино приобретает для него особое концептуальное значение. Данный проект мыслится как своего рода реформа, направленная на переосмысление и раскрытие новых возможностей советского кинематографа, основанных на трансляции и художественной интеграции реального жизненного опыта актёров в экранное пространство. До пребывания в Грузии Третьяков и Эйзенштейн работали над экранизацией китайской трилогии («Желтая опасность», «Голубой экспресс», «Рычи, Китай!»), созданной как результат пребывания Третьякова в Китае. В основе данной трилогии лежит изображение фрагментов повседневной революционной жизни и характера взаимоотношений власти с индивидом, а также стремление отразить реальные страхи и внутренние трансформации, возникшие в ходе революции. Как обычно происходит с произведениями революционного и критического характера, китайская трилогия была истолкована как антиреволюционная и вредная, и не получила экранного воплощения. Однако, как отмечают исследователи творчества Сергей Третьяков, в период его работы в качестве литературного консультанта были реализованы некоторые идеи нового кино, направленные на отображение конфликта между старым и новым подходом к интерпретации сценария. «Работая над сценариями для грузинских режиссеров, Третьяков дает начало трем абсо-

лютно разным направлениям: романтической драме — “Элисо” Николая Шенгелая (1928), сатире — “Хабарада” Михаила Чиаурели (1931) и авторскому поэтическому кино: бывший шофер кинофабрики и оператор Паровоза Б-1000 Михаил Калатозов становится режиссером и превращает сценарий “Слепая” в фильм “Соль Сванетии”, “Джим Швантз” (1930)» (Булгакова 2022: 20). Во всех сценариях Третьяков стремится через, на первый взгляд, уже знакомые темы показать актуальные социальные и политические проблемы, часто помещая их в исторический контекст. В отличие от прежних режиссёров и сценаристов, Сергей Третьяков и Николай Шенгелая обращаются к иной проблематике, связанной с изображением колониальной политики. Как пишет киновед Мирон Черненко, «имперская политика российского царизма, жестокая и прямолинейная, равнодушная и коварная, как всякая колониальная политика, ставящая перед собой одну единственную и всегда ту же самую цель — захват, агрессия, колонизация. Любыми путями, любыми средствами, любыми методами» (Черненко 1988: 117).

Сценарий фильма «Элисо» создавался в конце 1920-х годов на фоне активного развития грузинского и советского кинематографа. В первом сценарии к фильму «Элисо», созданном в сотрудничестве с Николаем Шенгелая, представлены первые попытки реформы советского кинематографа, новые способы изображения исторических событий и их адаптации к современному контексту, а также понимания кино как активного участника в борьбе за новое искусство. Изначально режиссёр Николай Шенгелая стремился экранизировать известный рассказ Александра Казбеги, но быстро стало очевидно, что для достижения художественной и исторической правдоподобности потребуется серьёзная переработка исходного текста. Ключевую роль в разработке сценария сыграл Сергей Третьяков, который предложил сочетать художественный вымысел с историческими фактами и этнографическим материалом. Как Мирон Черненко в журнале *Искусство кино* пишет, «Третьяков и Шенгелая отказываются не только от лирической линии, но и от проблематики, которую Казбеги, видимо, считал самой важной, самой существенной, самой сюжетотворящей: от проблематики межнациональных, междоусобных свар и склок, ведущих отсчет с незапамятных времен, от религиозного фанатизма, не знающего здравого смысла, поджигаемого с необыкновенной легкостью каждым, кто пожелает вбить клин между соседями» (Черненко 1988: 117). В сценарии были заложены не только драматические линии героев, но и элементы документальной реконструкции, отражающие реальные события переселения народов Кавказа. Такой подход стал новаторским для своего времени, поскольку он не ограничивался лишь романтической или приключенческой фабулой, а стремился показать взаимодействие индивидуальной судьбы с историческим контекстом. До начала 1920-х годов грузинское кино в значительной мере опиралось на упрощённые исторические адаптации и было насыщено этнографическими стереотипами. Фильм «Элисо» представляет собой переломный этап в отображении исторических, этнографических и соци-

альных мотивов и воплощает в себе все основные теоретические установки Третьякова того времени, связанные с применением визуального языка, вдохновлённого теориями советского монтажного кино, развитыми Сергеем Эйзенштейном и Львом Кулешовым. В фильме также прослеживается стремление к синтезу формы и содержания, а также к созданию кино-факта — по аналогии с литературой и театром факта.

Подобные установки соотносятся с более широкими поисками советской теории кино 1920-х годов, в рамках которых предпринимались попытки переосмыслить саму природу кинематографа. Так, Лев Кулешов рассматривал кино как систему смыслообразования, где значение возникает не внутри отдельного кадра, а в процессе их сопоставления. По его словам, «сущность кино заключается не в снятом материале, а в его организации» (Кулешов 1929: 115). В то же время Сергей Эйзенштейн развивает идею монтажного конфликта как основного принципа кинематографа, утверждая, что «монтаж есть столкновение двух кусков, из которого возникает новое качество» (Эйзенштейн 1929: 45). В отличие от них, Третьяков делает акцент не столько на форме монтажа, сколько на характере материала, настаивая на необходимости включения в фильм фактов реальной жизни. Таким образом, его концепция занимает промежуточное положение между монтажной теорией и документалистскими практиками, соединяя анализ действительности с художественной организацией материала.

В этом, на первый взгляд сугубо историческом фильме, Третьяков стремится ответить на ключевые вопросы нового искусства, а именно: «что демонстрируется, как демонстрируется и для чего демонстрируется, хотя старое искусствоведение обычно отбрасывает третий вопрос» (Третьяков 1928: 26). Подобные установки в теории нового кино у Сергея Третьякова невозможно рассматривать вне более широкого контекста советских кинематографических экспериментов 1920-х годов, прежде всего в рамках концепции Дзиги Вертова. Вертов развивает идею «кино-глаза» как метода непосредственной фиксации действительности, свободной от театральной инсценировки и литературной фабулы. Как он отмечает, «я — кино-глаз, я создаю человека более совершенного, чем Адам» (Вертов 1923: 17). Данная позиция предполагает отказ от актёрской игры и традиционного повествования в пользу регистрации жизни в её подлинном, неинсценированном виде. Несмотря на то, что Третьяков не отказывается полностью от игрового кино, его концепция кино-факта обнаруживает очевидные точки соприкосновения с вертовской установкой на документальность. Для обоих авторов принципиально важно, чтобы кино не создавало иллюзию, а выступало инструментом анализа реальности. В этом смысле новое советское кино формируется как гибридная система, в которой документальный материал интегрируется в художественную структуру с целью усиления социального воздействия. Кроме того, Третьяков стремится показать, что новый фильм, несмотря на исторический и романтический сюжет, должен носить агитационный характер и быть направлен прежде всего на изобра-

жение современности через призму прошлого, поскольку в противном случае его функция сводится исключительно к эстетической. Новый зритель, как пишет Третьяков, «не приемлет исторические фильмы в прежнем толковании — как костюмного представления. Он требует специфики эпохи, он не верит тому, что показывали ему до сих пор, и ждет новых углов зрения, он требует чтоб снимались пружины истории и не желает считать таковым ни пружины дворцовых диванов, ни рессоры придворных карет, ни напряженно сведенные челюсти гениев-изобретателей» (Третьяков 1928: 26). Таким образом, фильм перестаёт быть лишь отражением прошлого и превращается в активное средство анализа социальных и политических процессов современности. При этом Третьяков не настаивает исключительно на изображении современности, а на изображении всего, что с ней связано.

Чтобы подчеркнуть основную функцию кино — показать современность через призму прошлого и перенести драматический конфликт из сферы чувственного в сферу идеологического, Третьяков обращается к подлинным материалам из военного архива во Владикавказе и включает их в сюжет о романе между чеченкой Элисо и её грузинским возлюбленным, с акцентом на империалистическую политику русского народа и её стремление к объединению с христианскими народами. Третьяков представляет уже известный сюжет невозможной любви между мусульманкой и христианином с точки зрения повседневных, обычных героев, которые стремятся преодолеть политические и общественные стереотипы. Их отношения никоим образом не идеализируются и не романтизируются, а представляют собой реальную ситуацию в момент крупных политических и общественных потрясений. В таких обстоятельствах герои сталкиваются с многочисленными трудностями, которые они пытаются преодолеть не как романтические и влюблённые мечтатели, а как активные члены своих сообществ. Именно в этом и заключается устремление нового фильма, который, по словам Третьякова, «должен показать жизнь такой, какова она есть, а не такой, какой она была бы в идеальных условиях» (Третьяков 1928: 24).

Указанные теоретические принципы находят конкретное воплощение в фильме «Элисо», где можно наблюдать своеобразный синтез производственного сценария Третьякова и фактографической логики Вертова. Введение архивных документов в начальных кадрах фильма функционирует как прямая реализация принципа кино-факта, формируя у зрителя позицию не пассивного наблюдателя, а свидетеля исторического процесса. Данный приём соотносится с утверждением Вертова о том, что кино должно «организовывать видимое» (Вертов 1923: 117), а не подменять его вымышленной драматургией. Вместе с тем, в отличие от радикально документальных практик, «Элисо» сохраняет элементы игрового повествования, что свидетельствует о компромиссном характере фильма в контексте различных направлений советского кино 1920-х годов. В этом проявляется специфика подхода Третьякова: документальный материал не устраняет фабулу,

а трансформирует её, подчиняя более широкой социальной и идеологической задаче. Таким образом, фильм функционирует одновременно как художественное произведение и как форма анализа исторической реальности.

Третьяков, по приезде в Грузию, сосредоточил свою работу в рамках Госкинпрома на сравнении того, каким фильм был в дореволюционный период и каким он должен стать, настаивая на переходе к производственному сценарию. Такой сценарий должен, как и в литературе, служить главным показателем новой и полностью реальной советской повседневности. В статье «Производственный сценарий» Третьяков пишет, что «в связи с работой в Госкинпроме Грузии наметились дальнейшие продвижки к производственному сценарию. Стандартная госкинпромовская картина абсолютно фабульна, построена на условном ориентальном материале» (1928: 32). Третьяков ставит перед собой задачу сместить акцент с фабулы на материал, чтобы помочь зрителю делать свои выводы о фильме и его героях на основе реальных доказательств и фактов. Далее в своей статье Третьяков детально анализирует все недостатки старого фильма в контексте фабулы: «Ослабление фабулы за счет усиления бытовой детали, даваемой часто вне связи с интригой, мы имеем, например, в работах Бек-Назарева, вещи которого остры своим фольклором и этнографическими подробностями, но еще недостаточно освобождены от обычной новеллистической фабулы, зачастую мешающей зрителю разглядеть нужную бытовую деталь» (Третьяков 1928: 32). Этот анализ показывает, что Третьяков не ограничивается критикой формальных аспектов. Он предлагает концептуальный сдвиг в восприятии фильма, подчеркивая необходимость синтеза художественного вымысла и документальной точности. Эту тенденцию он пытался реализовать также в сотрудничестве с Эйзенштейном в рамках проекта о Китае, однако из-за радикальных изменений по сравнению с прежним кинематографом фильмы не были экранизированы. По мнению Третьякова, необходимость нового советского кино смещать фокус на фактографию лучше всего проявляется в работах Эйзенштейна: «Генеральная линия Эйзенштейна с ее построением фабулы на основании огромного фактического материала о сельском хозяйстве и сегодняшних тенденциях — ближе подходит к нужному типу производственной картины» (Третьяков 1928: 32). Третьяков подчеркивает, что режиссёры при создании фильма часто упускают из виду его социальную функцию и не учитывают общественное воздействие, которое работа фильма должна оказывать на зрителя. Кроме того, Лев Кулешов в своих теоретических работах писал, что каждая деталь, включенная в фильм, должна служить не только драматической линии, но и социологическому или идеологическому пониманию эпохи, что полностью совпадает с установками Третьякова о производственном сценарии. Для Третьякова создание производственного сценария, также как и сама литература, является путём к новому советскому искусству. Более того, его идеи подчеркивают важность включения в фильм «жизни как она есть», что делает кинематограф не только средством развлечения, но и инстру-

ментом формирования коллективного сознания, что соответствует идеям лефовской концепции кино-факта.

Чтобы реализовать идеи нового фильма, Третьяков включает в сценарий различные документальные источники, стремясь повысить достоверность фильма и убедить зрителя в его исторической точности. В данном контексте особое значение приобретает само понятие документализма, которое в советской теории кино 1920-х годов понималось не как простая фиксация действительности, а как её целенаправленная организация. Документальность здесь не сводится к механической передаче фактов, а предполагает их отбор, структурирование и включение в идеологически значимую систему. Как отмечает Осип Брик, «факт сам по себе ещё не является искусством — он становится им лишь в процессе его организации» (Брик 1928: 45). Такой подход создаёт эффект «присутствия», когда зритель ощущает себя свидетелем исторических событий, а не просто наблюдателем вымышленной истории. Использование документальных источников соответствует теории Третьякова о необходимости основывать искусство на фактах, насыщенных целевым содержанием и «апеллировать к нашему интеллекту». В начальных кадрах фильма демонстрируются транскрипции подлинного документа: прошение генерала Лориса-Меликова — великому князю Михаилу Романову о выселении целого чеченского села с Северного Кавказа в Османскую империю. Новаторство фильма заключается в том, что исторические факты становятся не фоном, а активным элементом драматургии. Действия персонажей органично вытекают из условий времени и места, а не просто служат для создания эмоционального эффекта. Присутствие аутентичного материала, по мнению Третьякова, является тем элементом, который позволяет зрителю поверить в достоверность фильма и тем самым перенести восприятие происходящего в реалистический контекст. Таким образом, теория кино-факта, разрабатываемая Третьяковым, предполагает активное вмешательство автора в материал при сохранении его фактической основы. В отличие от натуралистического воспроизведения реальности, речь идёт о конструировании смыслового поля, в котором отдельные элементы действительности приобретают обобщённое социальное значение. Именно поэтому документ в «Элисо» функционирует не как иллюстрация, а как структурообразующий элемент повествования, задающий его идеологическую направленность.

Кроме того, Третьяков в статье «Чем живо кино» пишет, «что при фиксации фактов для нас крайне важно не допускать произвольных режиссерских искажений этих фактов. Нам не нужны сказки и басни, нам нужна жизнь, поданная как она есть. Все это требует и от режиссера, и от оператора, и от сценариста-исследователя специальных техник и особых приемов, невиданных методов оформления» (Третьяков 1928: 32). Фильм больше не развивается в направлении любовного конфликта; напротив, любовный конфликт раскрывается через историческую, политическую и социальную линию. Третьяков отмечает, что «кинорежиссеры, в десятый и двадцатый

развертывающие на экране все ту же любовь или семейную драму с вариантами, все тот же авантюрный роман с похищениями, все ту же оперно-историческую феерию, являются страшной мясорубкой для всякого свежего материала, попадающего в их руки» (Третьяков 1928: 26). Данное высказывание напрямую связано с поэтикой фильма «Элисо», поскольку в нём любовный конфликт не существует автономно, а включён в историко-социальный контекст. Любовная линия оказывается подчинённой более широким политическим и историческим процессам, что соответствует критике Третьякова традиционного кинематографа. Эти методы сочетания любовной линии с документальной фактографией были реализованы впервые именно в фильме «Элисо» и стали примером нового подхода к советскому кинематографу. Такой подход можно рассматривать как предвестник будущих экспериментов советских режиссёров с интеграцией документа и художественного повествования в 1930-е годы.

В последующих кадрах фильма зритель сталкивается с изображениями природы и труднодоступных горных районов, где живут чеченцы и многие грузинские народы. Значительная часть визуального ряда посвящена пейзажам и повседневной жизни этих народов, что усиливает документалистскую достоверность фильма и подчёркивает его фактографическую природу. Природа позволяет противопоставить интимные сцены и историческую катастрофу. Личные события, разворачивающиеся на фоне монументального пейзажа, приобретают дополнительное трагическое измерение. Данный визуальный контраст выделяет фильм на фоне более ранних мелодрам, где пространство служило преимущественно сценографией для эмоционального действия. В своём творчестве Третьяков проявлял значительный интерес к культуре и традициям различных народов, о чём свидетельствуют многочисленные путевые заметки и газетные статьи из разных стран. Освещение деталей повседневной жизни, включая предметы, одежду, обычаи и традиции, составляет основу, вокруг которой Третьяков выстраивает образ как литературных, так и кинематографических героев. Как Татьяна Хофман, Денис Иоффе и Ханс Гюнтер пишут в статье о «Эстетике политического документализма и продуктивизма», «главной особенностью его профессионального и творческого существования было невероятное любопытство в отношении культур различных народов, что можно обозначить как этнографический корень его творчества» (Хофман и др. 2019: 6). Подобная тенденция прослеживается и в сценарии фильма «Элисо». С формальной точки зрения фильм демонстрирует стремление к синтезу этнографической достоверности и выразительных средств монтажного кино 1920-х годов. Пространство Кавказа представлено не как декоративный фон, а как активный компонент повествования. Пейзаж включается в драматургическую структуру и становится носителем эмоционального напряжения. Визуальный ритм усиливает ощущение надвигающейся катастрофы, а контраст между интимными сценами и массовыми эпизодами подчеркивает разрыв между личным и историческим временем. Культурная среда

не окружает действие извне, а формирует систему запретов и норм, внутри которой действуют персонажи. Таким образом, этнографический материал становится драматургическим фактором, а не иллюстративным элементом. Это демонстрирует, что Третьяков использовал этнографию не как простую «декорацию», а как инструмент анализа социального поведения и конфликтов, что делает его сценарий не только художественным, но и социологически значимым. Не менее важную роль играет образ природы. Горный ландшафт в фильме не сводится к живописному фону — он структурирует пространство действия и задаёт эмоциональный тон повествования. Суровая топография усиливает ощущение изолированности и предопределённости происходящего. Природа в данном случае выступает как своеобразная историческая метафора: её масштаб и неподвижность контрастируют с драматизмом человеческих решений, подчёркивая трагизм столкновения традиционного уклада с внешней силой. По сравнению с более ранними студийными фильмами, где пространство было преимущественно условным и контролируемым, здесь пейзаж приобретает семантическую автономию. Он не только сопровождает действие, но и усиливает его смысловую нагрузку. Контраст между интимными сценами и монументальностью природного окружения создаёт эффект эпического расширения индивидуальной истории. Таким образом, этнографические мотивы и образ природы в «Элисо» образуют единую художественную систему. Они позволяют соединить локальную культурную специфику с универсальной темой исторической трансформации, придавая фильму масштаб, выходящий за пределы индивидуальной драмы.

В ранних кинопроизведениях представители «экзотических» народов, по мнению Грэма Хаггана в книге *Постколониальная экзотика*, изображались карикатурно, фетишизировано и как совершенно чуждые фигуры. В пользу своей теории кино-факта Третьяков настаивал на том, чтобы такие персонажи показывались именно такими, какие они есть — обычными людьми, в иной одежде, но с такими же нуждами и стремлениями, как и любой представитель советского общества. По сравнению с литературным текстом, Третьяков в сценарии фильма ещё больше упрощает образы чеченцев, чтобы приблизить зрителя к истине и вызвать более сильный эмоциональный эффект. Третьяков считает, что истина лежит там, где для получения нужного социального эффекта берется наиболее подходящий материал, обработанный высшим техническим способом. Такую функцию выполняют и народные мотивы, и этнографические черты, присутствующие в фильме. Эти элементы помогают соединить личные истории персонажей с историческим и социокультурным контекстом, делая фильм средством не только художественного, но и образовательного воздействия.

Взаимодействие интимных сцен с монументальной природой показывает, что личная драма не изолирована от социальных и исторических условий, что подчеркивает диалектику индивидуального и коллективного в новом кино. Наряду с этим, изображения природы противопоставлены

сценам тяжёлого и изнурительного труда, чтобы на основе контраста подчеркнуть трудную повседневную жизнь этих народов и вызвать более сильный эмоциональный отклик. Детали и украшения на платье Элисо противопоставлены её обеспокоенному и испуганному выражению лица, тогда как сцены любовных встреч контрастируют с эпизодами борьбы, пожаров и колонн изгнанных людей. Таким образом, по мнению Третьякова, зритель не только вовлекается эмоционально, но и побуждается к вынесению личного суждения и размышлению о реальном контексте. Все присутствующие мотивы — «это лишь орудие прямого или косвенного социального действия».

Помимо функции факта, новое кино должно выполнять и агитационную функцию. Другими словами: «Левая советская кинематография, в противоположность правому крылу ее, с большей или меньшей ясностью осуществляет в своей работе две главные социальные функции нашего времени: показ факта, то есть информационную функцию, и активизацию зрителя, то есть функцию агитационную» (Третьяков 1928: 28). Согласно теории Третьякова, «Элисо» — это не фильм, который должен увести зрителя в иной мир или отрицать реальность. Наоборот, его основная цель — предложить определённую систематизацию действительности и способствовать столкновению с различными формами существующей жизни. Кино как отрасль искусства не должно находиться вне социальных и политических рамок, поскольку оно является прямым продуктом того же общества и, как таковое, не должно создавать иллюзию, а представлять реальное изображение действительности. В пятом номере журнала *Новый ЛЕФ* за 1928 год в статье «Чем живо кино» Третьяков пишет, что «есть наивные люди, которые считают, что искусство — единственная область на земле, стоящая вне партии, вне общественных сдвигов, вне революций, вне столкновений человеческих групп» (Третьяков 1928: 23). Поэтому в фильме ни одна ситуация не гиперболизирована и не доведена до границ. Почти каждая реплика соответствует конкретной ситуации и представляет собой вполне реалистичное развитие событий. Таким образом, в своём сценарии Третьяков затрагивает не только историческую, но современную проблематику: национальные репрессии, этнические чистки, империализм, а также вопрос взаимоотношений между колонизатором и колонизированным. Все эти темы были чрезвычайно актуальны и заметны в повседневной жизни советского общества. На примере выселения чеченцев в Османскую империю Третьяков стремится показать целостную идеологическую и политическую картину советской действительности, что придаёт фильму революционное звучание. Этот эффект усиливается репликами, напоминающими политические аллегории. Помимо обозначенной исторической темы, Третьяков и Шенгелая стремятся показать, что в период колониального правления грузинская национальная программа впервые не противопоставлялась другим народам Кавказа, а рассматривала их как соратников. Это отражает колониальную идеологическую установку современной власти на объединение всех народов под эгидой утопической идеи.

В более широком контексте советской кинематографии данного периода подобная тенденция является частью общего экспериментального движения, направленного на переосмысление функций искусства. Как отмечает Осип Брик, «произведение искусства должно быть не самодовлеющей формой, а орудием социального воздействия» (Брик 1928: 45). Аналогичную позицию занимает и Вертов, настаивая на том, что кино должно активно участвовать в формировании нового общества, а не ограничиваться развлекательной функцией. Фильм «Элисо» в этом отношении представляет собой переходную форму между традиционным повествовательным кино и авангардными документальными практиками. Он не достигает радикальности вертовских хроник, однако включает ключевые элементы фактографии, коллективного субъекта и социальной функции кинематографа. Тем самым в нём реализуется попытка синтеза различных теоретических направлений — от монтажной школы до концепции кино-глаза — в рамках единой модели нового советского кино.

Однако исторический конфликт в фильме выполняет не исключительно реконструктивную функцию. Он служит драматургической рамкой, в которой частная история любви превращается в символ более масштабного социального напряжения. Индивидуальное чувство оказывается включённым в структуру коллективной судьбы, что соответствует характерной для советского искусства установке на примат общественного над личным. Кроме того, революционным по сравнению с прежней кинематографией становится введение женского персонажа как носителя идеологической стороны фильма. Элисо, как активный участник конфликта, представлена не как героиня, движимая эмоциями, а как персонаж, руководствующийся разумом и ставящий общественные потребности выше личных. Такой уровень коллективного сознания наиболее ярко проявляется в финальных кадрах фильма, где Элисо отказывается следовать за своим возлюбленным из чувства ответственности перед своим народом. Подобное проявление лояльности и приверженности идее связано с советским проектом внезапного включения женщин во все сферы общественной жизни с целью достижения социального равенства и эффективности труда. В образе Элисо Третьяков стремится изменить представление о прежних женских персонажах в кино, функция которых сводилась к чисто эстетической роли, а их игра оценивалась по стандартам красоты. Главная героиня фильма теперь выступает носителем перемен и активной участницей общественной борьбы. В фильме также прослеживается стремление к изменению восприятия женского образа, поскольку «зритель не ищет в женщине товарища, он просто смакует во всех видах актрису, только как женщину». В своём докладе «Семь смертных грехов нашей кинематографии» Третьяков, указывая на все ошибки старого кино, подчёркивает, что героиня фильма, совершающая революционный подвиг, вызывает у публики симпатию только потому, что она красива. Старуха, совершившая более важный подвиг, оставалась бы старухой» (Третьяков 2022: 262). Именно поэтому в сценарии Третьякова

Элисо предстает не только как красавица, а как мусульманка с длинными растрёпанными волосами, резкими чертами лица, густыми бровями и диким характером. Образ главной героини не сводится к традиционной романтической фигуре. О необходимости пересмотра взгляда на киногероя, особенно когда речь идёт о женских образах, Третьяков подчёркивал ошибочную склонность женских персонажей отдавать предпочтение форме в ущерб содержанию: «несчастье Госкинпрома в том, что он превратился в магазин, торгующий восточными красотою, экзотикой и национальным героизмом, забывая, что раз торговать, то уж лучше торговать классовым героизмом» (Третьяков 2022: 263).

Героиня Элисо функционирует как медиатор между различными культурными и религиозными мирами. Её личный выбор приобретает характер экзистенциального жеста, выражающего невозможность гармоничного сосуществования в условиях насилия и принудительного изменения уклада жизни. Финальные сцены подчеркивают не столько индивидуальную трагедию, сколько разрушение целого социального пространства. Женский образ больше не является символом красоты, а выступает главным носителем общественных идей: Элисо руководствуется не только эмоциональными импульсами, но и включает разум в своё суждение. В её решении не бежать с хевсуром Важиа, придерживающимся христианской веры, и остаться в своём племени отражается идея приоритета общественной и классовой функции над простыми любовными сюжетами. Новый зритель, по мнению Третьякова, больше не может удовлетворяться лишь красотой актрис или душераздирающими любовными сюжетами, но ожидает, что на фоне любовной линии будет представлено социальное сознание и коллективный дух. Такое изменение в характере персонажа связано с трансформацией потребностей нового зрителя, который теперь ищет в кинематографе образ нового советского человека, ориентированного на социальные и классовые проблемы. В статье «Чем живо кино» Третьяков сопоставляет старый и новый типы зрителя: «один из них стремится к бегству от реальности, ища иллюзию, тогда как другой желает видеть отражение классовой борьбы и коллективной солидарности: У нас два зрителя — один старый, копирующий среднего зрителя заграничных театров, и новый — советский активист, в первую очередь рабочий, строящий свое государство» (1928: 25). Именно такой активист-зритель, по мнению Третьякова, является критерием нового советского кино.

Тот факт, что коллективное сознание является одной из важнейших основ советской идеологии, подтверждают сцены коллективного труда по строительству дома для вдовы, объединившие «весь аул» вокруг общей идеи. Все герои фильма «Элисо» представлены как активные члены своего сообщества и развиваются не на индивидуальном, а на коллективном уровне. Актёры не просто действуют индивидуально, а органично включены в динамику группы. Этнографические сцены, массовые собрания, ритуалы — все персонажи ведут себя как часть сообщества, что усиливает ощу-

щение коллективного опыта. Такое внимание к коллективному взаимодействию отличает фильм от мелодрам, где массовка зачастую статична и декоративна. Кроме того, стоит обратить внимание на сцену коллективного выражения скорби чеченцев по поводу смерти их соотечественницы. В этом кадре женские персонажи начинают драматично вырывать себе волосы, демонстрируя, что смерть одной женщины воспринимается как смерть всего народа. Хотя подобная сцена не особенно подчеркнута в тексте Казбеги, Третьяков в своём сценарии стремится с помощью неё показать важность формирования коллективного сознания в современный момент. Помимо этого, кадры коллективного танца, использованные Третьяковым и Шенгелая, служат не только контрастом позже показанной коллективной скорби, но и демонстрируют один из древнейших способов формирования коллективного духа и соборности, присутствующего во многих литературных произведениях советской эпохи.

Из всего сказанного видно, что Третьяков не принимал искусство ради искусства, а рассматривал кино как одно из важнейших орудий классовой борьбы. Эти принципы Третьякова нашли впоследствии своё воплощение в творчестве многих режиссёров социалистического реализма, которые стремились создавать фильмы, формирующие сознание и поддерживающие идеологию партии.

В фильме «Элисо» затрагивается и важнейший для Третьякова вопрос соотношения формы и содержания. Третьяков в своих работах настаивает на симбиозе формы и содержания как необходимом условии полной функциональности искусства, в данном случае — кино-искусства. Для него форма без содержания — это лишь украшение, тогда как содержание без формы — простая пропаганда. Иными словами, форма художественного произведения должна служить его содержанию, а содержание — быть направленным на выполнение функциональных и идеологических задач. На примере фильма «Элисо» можно увидеть полное соответствие формы и содержания. Речь идет о таких темах, как национальные репрессии и империализм, а также об использовании архивных документов в качестве политических доказательств. В частности, это проявляется в контрасте между сценами любви и сценами борьбы. Кроме того, изображения коллективного танца и скорби выступают как символы коллективизма. Все эти элементы (национальные репрессии, империализм, архивные документы как политические доказательства, контраст между сценами любви и сценами борьбы, изображения коллективного танца и скорби как символов коллективизма), действуя вместе, способны пробудить общественное сознание. Среди прочего, Третьяков утверждал, что «спор о примате формы и содержания либо не учитывает вопроса о социальной функции вещи, либо этот вопрос сознательно прячет» (Третьяков 1928: 26).

В этом фильме впервые акцентируется проблематика использования факта как художественного средства. Данный аспект находит своё отражение в теоретических работах Осип Брика, в частности в статье о кино «Фик-

сация факта», где анализируется роль документального материала и его преобразование в художественном тексте. Таким образом, «Элисо» представляет собой сложный художественный сценарий, в котором романтическая линия переплетается с социально-историческим дискурсом. Его значение определяется не только эстетическими достоинствами, но и способностью интегрировать локальную национальную проблематику в общесоветский культурный проект.

Фильм «Элисо» представляет собой важный этап в развитии советского кинематографа, в котором художественное повествование соединяется с исторической достоверностью и этнографической точностью. В нём впервые личная драма героев органично переплетается с коллективной судьбой и историческими процессами, а природа и пейзаж становятся активными участниками действия, усиливая эмоциональное и символическое воздействие. Актёрская игра отличается психологической правдоподобностью и гармоничным включением персонажей в социальный и этнографический контекст. Новаторство фильма заключается не только в интеграции исторических фактов и этнографических элементов в сценарий, но и в создании визуальной и эмоциональной системы, где интимное и массовое, индивидуальное и коллективное, личное и историческое существуют в динамическом взаимодействии. Таким образом, «Элисо» выступает как пример художественного осмысления прошлого через призму нового эстетического и идеологического подхода, задавая основу для последующих национальных и советских фильмов и подтверждая, что кино может быть одновременно личным, коллективным и исторически значимым. Фильм «Элисо», с учётом всех изменений по сравнению с предыдущим кинематографом, подтверждает следующую мысль Третьякова: «Кино, как интеллектуализатор и кино как эмоционализатор — вот две стороны, которыми кино служит активному строительству нашей новой действительности» (Третьяков 1928: 27).

ЛИТЕРАТУРА

- Брик Осип. «Фиксация факта». *Новый Леф* 11–12 (1928): 44–50.
 Булгакова Оксана. «Новый Леф и Киновещь». *Russian Literature* 103–105 (2019): 61–94.
 Булгакова Оксана. «Предисловие». Третьяков Сергей. *Сванетия и другие очерки о Грузии*. Тбилиси: Общественное издательство Са. Га, 2022.
 Кулешов Лев. *Искусство кино*. Москва: Госиздат, 1929.
 Третьяков Сергей. «Чем живо кино». *Новый Леф* 5 (1928): 23–29.
 Третьяков Сергей. «Леф и кино». *Новый Леф* 11–12 (1928): 50–70.
 Третьяков Сергей. «Производственный сценарий». *Новый Леф* 2 (1928): 29–34.
 Хофман Татьяна, Иоффе Денис, Гюнтер Ханс. «Сергей Третьяков: эстетика политического документализма и продуктивизма. Введение». *Russian Literature* 103–105 (2019): 1–39.
 Черненко Мирон. «Элисо, СССР (1928)». *Искусство кино* 10 (1988): 117–119.
 Эйзенштейн Сергей. *Избранные произведения*. В 6 т. Т. 2. Монтаж. Москва: Искусство (1964): 269–273.
 Huggan Graham. *Postcolonial exotic*. London, 2001.
 Vertov Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

REFERENCES

- Brik Osip. "Fiksatsiia fakta". *Novyi LEF* 11–12 (1928): 44–50.
- Bulgakova Oksana. "Novyi LEF i Kinoveshch". *Russian Literature* 103–105 (2019): 61–94.
- Bulgakova Oksana. "Predislovie". Tretyakov Sergei. *Svanetiia i drugie ocherki o Gruzii*. Tbilisi: Obshchestvennoe izdatel'stvo Sa. Ga, 2022.
- Chernenko Miron. "Eliso, SSSR (1928)". *Iskusstvo kino* 10 (1988): 117–119.
- Eisenstein Sergey. *Izbrannye proizvedeniya*. V 6 t. T. 2. Montazh. Moskva: Iskusstvo (1964): 269–273.
- Hofman Tatiana, Denis Ioffe, and Hans Günther. "Sergei Tretyakov: Estetika politicheskogo dokumentalizma i produktivizma. Vvedenie". *Russian Literature* 103–105 (2019): 1–39.
- Huggan Graham. *Postcolonial exotic*. London, 2001.
- Kuleshov Lev. *Iskusstvo kino*. Moskva: Gosizdat, 1929.
- Tretyakov Sergei. "Chem zhivo kino." *Novyi LEF* 5 (1928): 23–29.
- Tretyakov Sergei. "Lef i kino". *Novyi LEF* 11–12 (1928): 50–70.
- Tretyakov Sergei. "Proizvodstvennyi stsenarii". *Novyi LEF* 2 (1928): 29–34.
- Vertov Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Марија Кувекаловић

ТРЕТЈАКОВ И ГОСКИНПРОМ: МОГУЋНОСТИ НОВОГ СОВЈЕТСКОГ ФИЛМА
(НА ПРИМЕРУ ФИЛМА „ЕЛИСО“)

Резиме

Филм „Елисо“ представља значајну прекретницу у развоју совјетског филма, укључујући на нове принципе фактографског, документалног и историјског филма Сергеја Третјакова. У свом сценарију Третјаков спаја етнографске и документарне елементе, како би избегао дотадашње принципе илузије и „обмане“ гледаоца и показао живот у свом правом облику. Такође, по први пут у грузинском филму улога женског лика добија нови значај: Елисо није више само романтични јунак, већ симбол колективног духа и моралне јачине заједнице, што одговара тежњи нове совјетске политике за укључивањем жена у све области физичког и интелектуалног рада. Третјаков представља пејзаж дивљих кавкаских планина као активног јунака филма, истовремено дајући значај и сценама друштвеног рада и колективног плеса, стварајући тиме дијалектичку интеракцију између личног и колективног, интимног и историјског. Сви глумци филма теже органској укључености у социјални контекст, чиме се одступа од конвенционалног и индивидуалистичког стила немог филма и истиче нови принцип драматургије. „Елисо“ илуструје како иновативни наративни и визуелни приступи, посебно када је реч о теорији факта, могу трансформисати стару кинематографску форму, истовремено наглашавајући колективни дух, друштвену одговорност и промену улоге женског лика у развоју новог совјетског филма.

Кључне речи: совјетски филм, документарни извори, кино-факт, колективна свест, женски лик.

Наталья Шрома
Латвийский университет
natalja.sroma@lu.lv
<https://orcid.org/0000-0002-9872-6285>

Natalja Šroma
University of Latvia
natalja.sroma@lu.lv
<https://orcid.org/0000-0002-9872-6285>

ЛАТВИЙСКИЙ *ЛЕВЫЙ ФРОНТ* (*KREISĀ FRONTE*)
И СЕРГЕЙ ТРЕТЬЯКОВ*

THE LATVIAN *LEFT FRONT* (*KREISĀ FRONTE*)
AND SERGEI TRETYAKOV

В статье в сопоставительном аспекте рассмотрены концептуальные установки двух периодических изданий 1920-х годов — российского и латвийского *Левого фронта*, что позволило автору статьи отвести упреки современников в подражательности и несамостоятельности *КРЕФа* и выявить значение российского опыта левого искусства в формировании концепции латвийского журнала как образовательной площадки для нового писателя. Особое внимание в статье уделено точкам сближения творческих практик латвийских левофронтовцев с Сергеем Третьяковым, а также рецепции его художественных идей, жанровых и стилистических решений латышским «китайским текстом».

Ключевые слова: *Левый фронт* в Латвии, Сергей Третьяков, Линардс Лайценс, литература факта, путевой очерк, «действующая вещь», китайский текст.

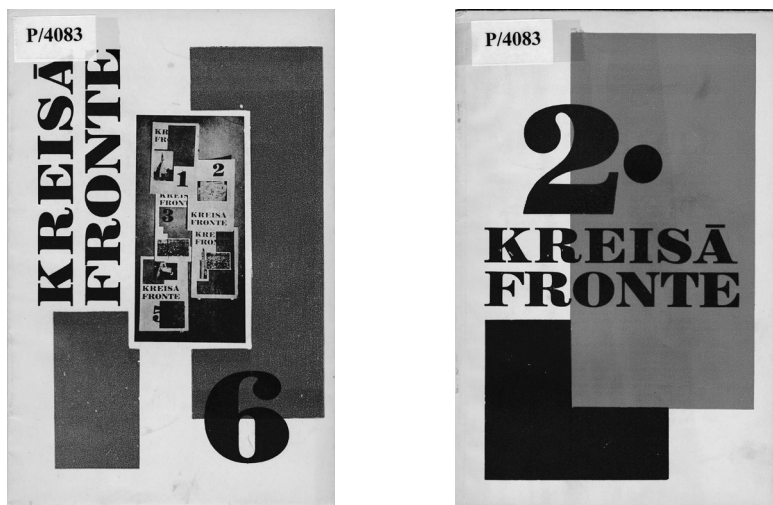
The article examines the conceptual frameworks of two 1920s periodicals — the Russian and Latvian Left Fronts — in a comparative aspect. This approach allows the author to refute contemporary criticisms regarding the derivative or unoriginal nature of *KREF* (the Latvian Left Front) and to highlight the significance of the Russian avant-garde experience in shaping the journal's concept as an educational platform for the “new writer”. Attention is paid to the points of convergence between the creative practices of the Latvian Left Front members and Sergei Tretyakov, as well as the reception of his artistic ideas, genre-specific and stylistic solutions within the Latvian “Chinese text”.

Key words: Latvian *Left Front*, Sergei Tretyakov, Linards Laicens, Literature of Fact, Travel Sketch, “Operating Thing”, Chinese Text.

* Текст подготовлен по материалам доклада и дискуссии на Международной научной конференции «Глобальные и локальные процессы в славянских языках, литературах и культурах 8» (Рига, Латвийский университет, 7–8 марта 2025 года).

«Название буквально заимствовано из русского *ЛЕФа*. Точно такая же конструкция обложки... В иллюстрациях Лайценс копирует Родченко из того же *ЛЕФа*. Далеко не искал. Отдельные статьи русских авторов переведены с ошибками. Вся информация почерпнута из советских журналов. Идеология “левого искусства” на сто процентов позаимствована у Маяковского и других “лефовцев”. Что же тогда остается оригинального у самого *Левого фронта*? Все позаимствовано, все “украдено” в Советской России. Если посмотреть и на другие работы “левых”, то мы, несомненно, увидим, что их оригинал находится в Москве или еще где-то в России»¹ (“Zodziet kultūru”² 1929: 248–249).

В марте 1928 года в Латвии появилось издание, казалось бы, нарочито провоцирующее подобные инвективы. Журнал *Kreisā Fronte* (в переводе с латышского *Левый фронт*)³ будет выходить в течение трех лет — до декабря 1930 года и завершится сдвоенным 18-м номером. Главным редактором *КРЕФа* был Линардс Лайценс (Linards Laicēns) — поэт, прозаик, драматург, критик, литературовед, переводчик — «универсальный солдат»



Обложка журнала *Kreisā Fronte*

от литературы и журналистики, своей творческой многовекторностью вполне сопоставимый с Сергеем Третьяковым. Ведущим теоретиком в журнале стал поэт и литературный критик Эмилс Фросс (Emīls Fross). Он знал

¹ Здесь и далее перевод с латышского автора статьи. Оригинал: «Nosaukums burtiski ņemts no krievu *Ļef'a*. Tāpat vāku konstrukcija... Ilustrācijās Laicēns atdarina Rodčenko no tā paša *Ļef'a*. Nav pat tālu meklēts. Atsevišķi raksti kļūdaini tulkoti no krievu autoriem. Visa informācija smelta no SPRS žurnāliem. ‘Kreisās mākslas’ ideoloģija arī visās 100 procentēs aizgūta no Majakovska un citiem ‘Ļefistiem’. — Kas tad paliek pāri *Kreisajā Frontē* oriģināls? Viss aizgūts, viss ‘sazagts’ Padomju Krievijā. Ja apskatītu citus ‘kreiso’ darba veidus, mes, bez šaubām, atrastu, kā to oriģināls atrodams Maskavā, vai kur citur Krievijā».

² В переводе на русский язык — «Крадите культуру».

³ Далее в статье в целях различения двух изданий — российского и латвийского — будет использована латышская аббревиатура в транслитерации на кириллице — *КРЕФ*.

как минимум девять языков, из них русский и немецкий языки в совершенстве. Был переводчиком, в частности, произведений Анны Ахматовой и Бертольда Брехта. Дизайнерские решения для издания принимал и реализовывал художник, фотохудожник и график Эрнестс Калис (Ernests Kālis).

Выбирая название для журнала, Лайценс осознавал неизбежность сопоставлений и даже упреков в несамостоятельности. Но первостепенной задачей было заявить о политической направленности издания и его сугубой прагматичности, поэтому в названии важными были оба слова. «Левый» четко обозначало место нового издания в печати, ориентированной на рабочее движение. «Фронт» заявляло о бескомпромиссности в продвижении своих идей. Как афористически было сказано в редакционной статье *КРЕФа* — «Где фронт — там борьба»⁴ (1928, № 3).

Первый номер *КРЕФа* открывается своего рода манифестом, в котором — даже если исходит из объема — явственен приоритет идеологии. На первой странице, описывающей политический контекст, в качестве ключевых выделены понятия «революция», «пролетарская культура», «интернационализм».

Установка на интернационализм, на сотрудничество с левыми художественными кругами в мире не осталось только на уровне лозунга. И хотя названием журнала был задан основной вектор художественных и идеологических ориентиров, тем не менее преимущественное внимание на восток — в сторону российского *ЛЕФа* — компенсируется интересом к западным проявлениям левого искусства, прежде всего, немецкого. Уже в первом номере *КРЕФа* публикуются заметки о Левом фронте в Германии. Начиная с конца 1929 года немецкие материалы начинают явно преобладать. В шестом номере за 1929 год читателя информируют о Левом фронте в Берлине. А в первый номер за 1930 год включены четыре (!) условно немецкие статьи: Лайценс рассказывает о политическом театре Эрвина Пискатора; берлинский корреспондент Хайнц Людек — о новой серии берлинского Интернационального рабочего издательства «Интернациональный роман» (продолжение с информацией о работе этого издательства последует в четвертом номере за 1929 год). Третья публикация посвящена немецкой периодической печати, четвертая содержит отчет о съезде пролетарских писателей Германии.



Александра Бельцова.
Портрет Линарда Лайцена

⁴ Оригинал: «Kur ir fronts — tur ir cīņa».

Что же касается российского опыта левого искусства, то он никогда не был для *КРЕФа* самоценным информационным поводом, но всегда был интересен крефовцам в контексте решения их собственных насущных проблем.

Проиллюстрирую это утверждение двумя примерами.

Первое наблюдение связано с переводными текстами в журнале, скорее — и это несмотря на упреки в «воровстве» — с их практическим отсутствием. За все время существования латвийского *Левого фронта* в журнале было опубликовано всего два перевода с русского языка. Во второй номер за 1928 год под названием «Работа газетчика» включены несколько фрагментов из книги Виктора Шкловского *Техника писательского ремесла*. В четвертом номере за 1930 год под заглавием «Ордер» опубликован перевод стихотворения А. Безыменского «О шапке», и эта публикация выглядит почти случайной. Такая ситуация с переводными материалами объясняется тем, что редакцию *КРЕФа* больше занимало продвижение латышских авторов за пределы Латвии, нежели включение русских в латвийский контекст. Свидетельством тому — большая библиографическая статья о рецепции советскими критиками романа Лайцена *Взывающие корпуса* (1929, № 3). В пятом номере за 1930 год читателя информировали о переводах латышских авторов на русский язык.

Второй пример прагматического использования российского материала связан с дискуссией о литературном наследии. В третьем номере за 1928 год журнал освещает развернувшуюся в российской печати полемику, в ходе которой столкнулись два мнения — учиться у классиков как мастеров слова или отвергнуть их опыт из-за пренебрежения к интересам пролетариата. Автор заметки резюмирует: сейчас в латышской культуре эта проблема не стоит остро, но мы можем с ней столкнуться в будущем, поэтому уже сейчас можно осмыслить опыт наших соседей («*Klasiķu jau-tājums*» 1928: 39).

В шестом номере за 1928 год эта тема продолжена двумя публикациями. Первая статья («Литературные течения в СССР и их дискуссии»), казалось бы, посвящена исключительно происходящему в Советском Союзе, а именно спорам российских литературных группировок — ВАППа, Перевала и Левого фронта. Обозреватель от *КРЕФа* сопоставляет две публикации — книгу Виссариона Саянова *Литературные группировки* и статью Сергея Третьякова «Большая ошибка» — и сразу же оговаривает, что оба автора поднимают многие вопросы, с которыми может столкнуться и сталкивается левое искусство в Латвии. Итогом обзора российских дискуссий стал конкретный вывод: теория ВАППА о «живом человеке», «психологизме» и «обучении у классиков», усиленная беллетристическими тенденциями переваловской практики, еще больше уводит рабочих писателей (читай — крефовцев) вправо, превращая их в конъюнктурных Всеволодов Ивановых и Константинов Фединых. Выбор редколлегии *КРЕФа* очевиден — только *ЛЕФ* поможет латвийским левофронтовцам уйти от беллетристики и встать

на публицистические рельсы, обретая соответствующие эпохе литературные методы (“Padomju Savienības literārie virzieni” 1928: 19–20).

Вторая публикация в этом же номере — статья Андрея Рониса-Кантовского «Не формализм, но организация» (Ronis-Kantovskis 1928: 29–31) — продолжает дискуссию уже на латвийском материале. При этом Ронис, не цитируя напрямую Третьякова, но аллюзивно ссылаясь на его статью «Большая ошибка», отвергает, казалось бы, противоречащие друг другу обвинения в адрес *КРЕФа* — а именно упреки в нелитературности, с одной стороны, и в излишнем внимании к форме, в ее культивировании, с другой. Ронис справедливо указывает на то, что ни один другой журнал в Латвии не уделяет столько внимания теории литературы в ее прикладном значении, сколько в этом направлении делает *КРЕФ*.

Одна из общих установок *ЛЕФа* и *КРЕФа*, действительно, касается концепции журнала как образовательной площадки для нового писателя. Об этом свидетельствует объемный теоретический раздел. В некоторых номерах статьи главного теоретика Эмила Фросса занимают четверть или даже треть журнального объема — это 10–12 страниц. При этом все теоретические публикации носят прикладной характер. То есть и Фросс, и Лайценс не только подключаются к научным дискуссиям о той или иной актуальной теоретической проблеме, о том или ином литературоведческом термине, но показывают, как именно следование определенному методу (например, литературе факта) или использование определенного приема (например, жанра фельетона или лозунговой поэзии) поможет достичь желаемого художественного и, главное, идеологического эффекта. При этом Фросс на протяжении всех трех лет существования журнала публиковал детальные разборы всех размещенных в журнале художественных текстов, что действительно превращало *КРЕФ* в школу нового писателя.

Еще одной важной особенностью латвийского левого журнала, позволявшей реализовать дидактическую функцию, была установка на диалог. Так Фросс в своих критических разборах нередко обращает внимание на словарь писателя, в частности, на оппозицию старых и новых слов. Уже во втором номере редколлегия обращается к читателям — рабочим и рабочей молодежи — с просьбой присылать примеры из их разговорной речи — новые слова, слова с новыми коннотациями, часто цитируемые стихи, не избегая даже пикантных песенок (“Uzaicinājums” 1928: 48). В последних номерах журнала в 1930 году появляется рубрика «Читательский контроль», комментируя которую Фросс раскрывает смысл метафоры «поставить литературу под контроль масс». Он предлагает всем читателям стать критиками: «Вы можете присылать... даже простые высказывания: “Мне эта (или другая) публикация не понравилась (или понравилась)”». Но очень нужно также сказать, хотя бы немного, что именно, по-настоящему в этой публикации не понравилось — и дальше почему не понравилось. Если с “понравилось” и “не понравилось” могут начаться споры, которые потом перерастут в диспут, то только с “что не понравилось” начнется анализ,

а теория начинается с ответов почему не понравилось или понравилось»⁵. И далее — после призыва к «коллективным критикам» — Фросс иллюстрирует, как это надо делать, методично текст за текстом рецензируя опубликованные в журнале материалы (Fross 1930b: 45–48).

Важным является и то, какую именно теоретическую концепцию — с точки зрения *КРЕФа* — надлежало усвоить новому писателю. Ответ на этот вопрос прекрасно раскрывает место *Левого фронта* в журнальном мире Латвии конца 1920-х годов, а также иллюстрирует владение крефовцами филигранной техникой ведения полемики. Следует учитывать, что *КРЕФ* — журнал социал-демократический, просто отмахнуться от концепции пролетарской культуры, от установок марксистской критики было невозможно. Поэтому теоретики *КРЕФа* действовали очень осторожно.

Так уже в первом номере журнала Андрейс Упитс (Andrejs Upīts) объясняет, зачем теория нужна писателю: «Теория литературы также необходима писателям и поэтам, как теория цвета и перспективы художникам и теория контрапункта музыкантам»⁶ (Upīts 1928: 21). В статье подробно рассматривается социологический метод в литературоведении как очевидно предпочтительный для пролетарского писателя — в статье называются работы Г. Плеханова, В. Фриче, Н. Ефимова. Но в завершающем статью списке рекомендованной для изучения литературы новый рабочий писатель находил совсем другие имена — работы представителей формальной школы и близких к ней литературоведов — Б. Томашевского, Ю. Тынянова, В. Жирмунского, А. Реформатского: «Без каких-либо комментариев упомянем еще несколько работ русской теории литературы, которые по большей части причисляемы к так называемым формалистским направлениям, но на которых начинающие литераторы могут многому научиться, ни в коей мере не отказываясь от своих социологических установок»⁷ (Upīts 1928: 24).

Другим образцом может служить статья Фроса «Материал и техника» (1930a: 22–31). Она содержит уже ожидаемый от штатного теоретика детальный анализ текстов, опубликованных в журнале за предыдущий год. В самом названии публикации прочитывается полемика с Шкловским и в целом с теорией формальной школы о материале и приеме. И в отличие от формалистов, утверждавших эстетическую нейтральность материала,

⁵ Оригинал: «Var piesūtīt ... arī vienkārši tādas izteiksmas: „Man tas (vaj cits) raksts nepatīk (vaj patīk).“ Bet ļoti vajadzīgs, lai būtu arī pateikts, vismaz, kas isti tajā rakstā nepatīk un tālāk — kadēļ nepatīk. Jo: no „patīk“ un „nepatīk“ gan iesākas strīdus, kas var pārāugt disputā, bet tikai no „kas nepatīk“ iesākas analīze, un teorija sākas tikai no atbildēm uz to, kadēļ nepatīk vaj patīk».

⁶ Оригинал: «Literatūras teorija rakstniekam un dzejniekam ir tikpat nepieciešama, kā krāsu un perspektīves teorija gleznotājam un kontrapunkta teorija mūziķim».

⁷ Оригинал: «Bez kādiem komentāriem minēsim vēl dažus darbus krievu literatūras teorijā, kuri gan pa lielākai daļai pieskaitāmi tā sauktajam formalistiskajam virzienam, bet no kuriem iesācēji literāti tomēr var daudz mācīties, nemaz neatsakoties no savas socioloģiskās literatūras atziņas».

Фросс настаивает на тематической актуальности текстов, на главенстве материала. При этом сам подход Фроса к анализу максимально «технологичен»: критик скрупулезно показывает, как «сделаны» тексты, а это скорее говорит о следовании за Шкловским, нежели об обратном.

Еще один ключевой лефовский принцип — приоритет прагматики — был заявлен уже в редакторской статье-манифесте. Художественные задачи — в отличие от идеологических — сформулированы Лайценом предельно коротко: «Организация ежедневной культурной работы требует не только теоретического понимания и идеологической ясности и определенности, но и ответов на многие практические вопросы, поэтому **необходима польза** (выделено самим редактором *КРЕФа*)»⁸ («Darbā» 1928: 2). Художественные установки крефовцев прагматичны; понимание всех жанров утилитарно:

«Поэзия — постижение действительности, энергия для борьбы.

Рассказ — выражает эпоху, организует, поучает и направляет.

Пьеса — будоражащий удар по массам» («Darbā» 1928: 2)⁹.

Редакторскую установку на пользу там же, в первом номере *КРЕФа*, поддерживает Э. Фросс. В статье «Мещанские элементы» (1928a: 15–21) он выступает против эстетизации жизненного материала, а затем, уже в третьем номере, рассматривает журнальную прозу двух первых журнальных книжек как литературу факта: «Мы призываем к восстанию газетной и журнальной информации, политической и социальной хроники, эссеистики, профессиональных дневников... Все эти тексты существуют и могут существовать и тогда, когда мы не приписываем им эстетическую значимость, но у всех этих текстов есть формальная структура, которая обладает эпохальной значимостью»¹⁰ (Fross 1928b: 23).

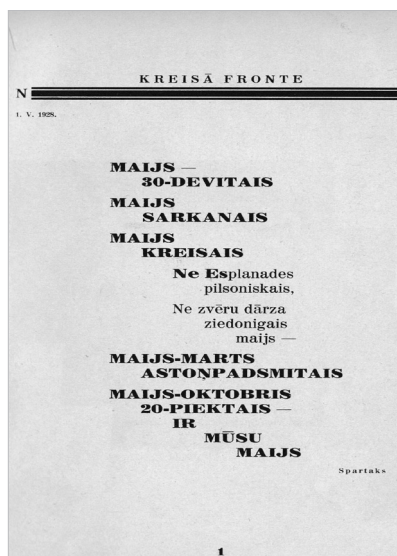
С продвижением новой литературной концепции связан также отбор рецензируемого в журнале художественного материала, русского в том числе. И в этом смысле наиболее важным в контексте теоретических исканий *КРЕФа* становится имя Сергея Третьякова. Неизменный интерес к его творчеству продиктован, как нам видится, не столько пиететом к одному из руководителей *Нового ЛЕФа* и не только желанием отметить эстетические достоинства его текстов, сколько продуктивностью творческих установок Третьякова.

Так выбор в качестве «самой интересной книги, опубликованной в СССР за последнее время» сборника стихотворений *Речевик* объясняется

⁸ Оригинал: «Organizāciju ikdienas kultūras darbs prasa nevien teorētisku izpratni un ideoloģisku skaidrību un noteiktību, bet arī atbildes uz daudziem praktiskiem jautājumiem, tāpēc vajadzīga lietderība».

⁹ Оригинал: «Dzeja — īstenības izpratne, enerģija cīņai. / Stāsts — laikmetu izteicošs, organizējošs, mācošs, virzošs. / Luga — nemiera grāviens caur masām».

¹⁰ Оригинал: «Mēs saucam uz sacelšanos avīzes un žurnāla informāciju, politisko un sabiedrisko kroniku, literārisko, sabiedrisko un zinātnisko eseju, dažādo profesionāļu rokas grāmatas... Visi šie rakstiskie darbi eksistē un var eksistēt arī tad, ja nekādu estētisku nozīmību viņiem nepierakstam. Bet ja arī tiem nepierakstam estētisku nozīmību — formā kā īpašība tomēr piemīt tiem visiem».



Май. Образец лозунговой поэзии

поэтическим текстом 1928 года Фросс называет стихотворение «Май», наглядный образец лозунговой поэзии.

По литературным итогам 1930 года среди трех лучших произведений современной русской литературы вновь оказывается текст Третьякова — его биоинтервью «Дэн-Ши-Хуа». Столь высокая оценка Фроса обусловлена двумя обстоятельствами: во-первых, разработкой метода, открывающего огромные перспективы; и, во-вторых, темой. Как пишет рецензент, «это может быть единственная в мировой литературе книга, которая дает столь широкое представление о Китае»¹¹ (Fross 1930с: 37).

Утверждение рецензента *КРЕФа* позволяет говорить о том, что для латышских авторов в объемном корпусе советского «китайского текста» (Роркова 2019) наиболее эффективным в разработке китайской темы был признан подход Сергея Третьякова. В первую очередь это проявилось в сфере театра.

Несмотря на то, что в самом журнале Лайценс не опубликовал ни одного драматургического произведения, редакторская политика *КРЕФа* всегда носила интермедиаальный характер. Материалы, связанные с кино, в первую очередь, конечно, с бывшим рижанином С. Эйзенштейном, и публикации о театре занимают значительное место в журнале, в том числе и потому, что для формирования театральной концепции самого Лайцена был важен опыт новых советских театров — Синей блузы и Трама (Kālis

рецензентом тем, что это идеальный образец прикладной литературы, лозунговой поэзии, ораторской речи, обращенной к массам. Отзыв, озаглавленный «Факты и лозунги» («Fakti un lozungi» 1929: 45), перекликается с редакторской статьей «Слишком много лозунгов» («Lozungu par daudz» № 4, 1928: 34–38). Лайценс обрушивается на поэтов, которые штампуют якобы актуальные тексты из пустых, выхолощенных, клишированных газетных лозунгов: «Первый лозунг о присылаемой в журнал новой поэзии: Жизни меньше — лозунгов больше. Переверните иначе (лозунгов меньше — больше жизни, больше жизненного материала — *Н. III.*) и исполняйте: тогда каждый стих станет лозунгом»¹¹ («Lozungu par daudz» 1928: 38). Лучшим

¹¹ Оригинал: «Pirmais lozungs par jauno iesūtītāju dzeju: Dzīves par maz — lozungu par daudz! Apgriežat otrādi un izpildat: katrs dzejols kļūs lozungs».

¹² Оригинал: «Grāmata ir varbūt vienīgā pasaules literatūrā, šādā veidā katrā ziņā vienīgā, kura dod tik plašu ainu par Ķīnu».

1928: 27–29; “Disputs” 1928: 40–41; “RABCB dramsekcijas teātris” 1928: 27–32; Arlekins 1928: 31–35; Laicens 1929: 31–36).

Первым театральным текстом, связанным с китайской тематикой, стала пьеса 1924 года *Королевский ковер: китайская игра*, работа трех авторов, чьи имена — Карлис Дзелзитис, Андрейс Курций и Линардс Лайценс — составили творческий псевдоним «Дзе-ку-лай». Персонаж с этим же именем появляется в прологе пьесы, где сказано, что старый Дзекулай уже сто лет назад был китайским провидцем того, что будет с Европой. Фабулу пьесы составляет спор трех мандаринов — Черного, Желтого и Пестрого — за право сидеть на «королевском ковре» (Laicens и др. 1924). Таким образом, в пьесе 1924 года Китай для Лайцена и его соавторов еще не был самостоятельным объектом художественного исследования, а скорее выступал «экзотической» призмой, которая раскрывала механизмы политической борьбы за власть.

В «конструктивистской» пьесе 1927 года *Недра Кимая* Лайценс уже непосредственно подключается к «китайскому тексту», что предполагает наличие типологически общих мест (по Лайцену «конструируем»), в том числе, и с третьяковским *Рычи, Китай!* Конфликт пьесы сводится к оппозиции народа, представленного набором схематических персонажей (Рикша, Кули, Студент), и мировой буржуазии, данной в плакатных образах Банкира, Миссионера, Мандарина; сюжет составляет движение «народа» к противостоянию его «врагам», к революционному восстанию и, наконец, присоединению к Мировому пролетариату. К влиянию непосредственно С. Третьякова можно отнести центральный в пьесе *Недра Кимая* мотив цены (Головчинер 2014: 121), сопровождающийся оперированием цифрами с большим количеством нулей, что, в свою очередь, аллюзивно намекает на поэтику В. Маяковского:

«Миссионер. Я говорил Тебе, Господь Бог и Небесный Отец, что ты отверз щедрую руку Европейского Акционерного Общества, из которой в сундуки миссии для китайских язычников принесены в жертву 10 000 франков, 50 000 фунтов и 100 000 долларов. <...>

Первый кули. Нас сто тысяч!

Второй кули. Нас миллионы!

Первый с косичкой. Чем больше, тем дешевле»

Второй с косичкой. Чем дешевле, тем больше!»¹³ (Laicens 1959: 127, 135)

Отличает Лайцена большая, чем у Третьякова, последовательность в утверждении антиколониальных идей, что подтверждается, в частности,

¹³ Оригинал: «**Misionārs.** Es tev pateicu, kungs dievs un debesu tēvs, ka tu esi atvēris Eiropas Akciju Sabiedrības devīgo roku, no kuras Ķīnas pagānu misionēs lādē ir upurēti 10 000 franki, 50 000 mārciņas un 100 000 dolāri. <...>

Pirmais kūlijs. Mes esam simts tūkstoši!

Otrais kūlijs. Mes esam miljoni!

Pirmais ar bizi. Jo vairāk, jo lētāk!

Otrais ar bizi. Jo lētāk, jo vairāk!»

составом персонажей в финальной сцене «открытия Всекитайского Съезда Советских Социалистических Республик», где автор дает слово субъектам, так или иначе лишенным власти и голоса. Это «Латыш», «Негр» и «Русская женщина» (Laicens 1959: 161).

Сильный антиколониальный пафос отличает и единственный «китайский» текст, опубликованный в журнале *Kreisā Fronte* (Kantovskis 1929: 13–22). Эта публикация — «Москва — Мукден» Вилиса Кантовскиса (псевдоним Андрея Рониса) — примечательна еще и тем, что создана по жанровому образцу путевых очерков Сергея Третьякова.

И самим заглавием, и принципом структурирования текста «Москва — Мукден» проецируется на «маршрутку» «Москва — Пекин». Главки путевого очерка Кантовскиса, как и у Третьякова, озаглавлены соответствующими маршруту топонимами: «Вятка» — «Свердловск» — «Чита» — «Мацевская» — «Манчжурия» — «Харбин» — «Маньчжурская железная дорога» — «Чан-Чунь» — «Мукден».

Несмотря на то, что в руках латышского нарратора фотоаппарата нет, Кантовскис, как и Третьяков, «”кодачит” на письме» (Арсеньев 2021). Эффект кинематографичности создают такие приемы, как использование коротких фраз («Нас четверо в четырех углах купе»), номинативных предложений («На платформе»; «Бесконечный простор»), эллипсисов («Англичанин — в руках маленькая книжечка»). (Kantovskis 1929: 14, 15, 19).

Повествование ведется от первого лица, и рассказчик говорит о происходящем в настоящем времени. Эти приемы — вербальный аналог киномонтажа — помогают усилить динамизм повествования, создать ощущение непрерывного движения.

Понимание «маршрутки» как «жанра процессуального письма постоянного транзита» (Арсеньев 2021) обнаруживается и на уровне сюжета. Топос дороги у Кантовского не ограничивается даже рамками текста — в начале герой вбегает на платформу московского вокзала, в конце он лишь на короткое время, вынужденно останавливается в Мукдене, ожидая следующий поезд на Пекин.

Путь героя может быть прочитан и в условно романтическом ключе — бегство от себя прошлого («пустое прошлое», «с каждым километром освобождаюсь от груза прошлого»¹⁴) к себе будущему («будущее легкое, солнечное, прекрасное»); и в геополитическом аспекте — поезд уносит его из «закатной Европы» в «восходящую Азию» (Kantovskis 1929: 13, 14, 18).

Любое движение нарратора предельно экспрессивно, что на письме поддерживается обильной звукописью. И в этом Кантовскис ближе к Третьякову-поэту, нежели очеркисту. Так в главке «Манчжурия» переход в «азиатское», в частности, в азиатский «звуковой ландшафт» (Косых, Арсеньев 2012: 18), описан почти аллитерационным стихом с преобладающими звуками «с» и «п»:

¹⁴ Оригинал: „Ar katru kilometri atsvabinos no pagātnes iespaidiem».

«Skrejat smiltiņas, skrejat ar vieglo vēju. Uz priekšu, uz priekšu, te kara kapi, te smagas atmiņas. Uz priekšu — cauri smilšu dejai, pauguriem, pakalniem, cauri mūriem — ātrak uz priekšu!» («Мчитесь, пески! Мчитесь с попутным ветром! Вперед, только вперед! Здесь — прах войны, здесь — гнет воспоминаний. Вперед — сквозь пляску песков, сквозь кручи и холмы, сквозь стены — быстрее вперед!») (Kantovskis 1929: 18).

Сближает Рониса-Кантовского с Третьяковым и модальность высказывания — сочетание документальности с сатирой.

В очерке латышского автора плакатно выписан целый ряд «колониальных грабителей», условно (как и в пьесах Лайцена) названных «англичанин», «немец», «японец». Больше всего текстового объема отдано англичанину, который на протяжении всего пути не выпускает из рук «книжечку с золотым тиснением на обложке». Персонаж Кантовского читает «социалиста» Макдональда (того же, кого упоминает Маяковский в программном для советского и латышского китайского текста стихотворении «Руки прочь от Китая!»: «Рычи, рабочий: / — Прочь / руки от Китая! — / Эй, Макдональд, / не морочь, / в лигах / речами тая»). Книги под названием *Христианский мир* в библиографии Дж. Р. Макдональда нет, но «ошибка» автора очерка намеренна. Сатирический пафос Кантовского (как и у Лайцена в образе Миссионера) направлен на разоблачение колониальной концепции *Orbis Universalis Christianus*, то есть направлен на представителей «цивилизованной» Европы, которые едут в Китай, но ничего не знают и не хотят знать об этой стране. Как и Третьяков, латышские авторы выступают «против туристов», то есть против потребительски-туристического взгляда на *другого*:

«Турист

тычет пальцем в бедекер — читает.

Цзян-Шань-Чжан. Черт, что за язык, язык сломать можно.

Смотрит вверх, восхищается.

Гляньте, гляньте! Это же образ Будды с глазом в самом центре живота! Для Британского музея будет отличная добыча!»¹⁵ (Laicens 1959: 142).

И Лайценс, и Ронис-Кантовскис поддерживают лефовскую концепцию «действующей», или — по Третьякову — «целесообразной вещи». В этой сцене из пьесы *Недра Китая* Будда выступает не в эстетической функции культурного объекта, а как субъект идеологического процесса, инструмент разоблачения имперских привычек изымать чужие ценности под предлогом сохранения высокого искусства. Назначение Будды как «действующей вещи» — вызвать у читателя конкретную реакцию иронического презрения к врагу-колонизатору.

У Кантовскиса в главке «Вятка» функция традиционной детской игрушки также не сводима к метонимическому образу города или символу милого, наивного провинциализма:

¹⁵ Оригинал: „*Tūrists pirkstu bedekerā — laša. Dzjan-Šan-Čan. Velns, kas par valodu, mēli var nolauzt. Skatās, augšup, apbrīno. Lūk, lūk! Šitas ir Budas tēls ar aci pašā vadera vidū! Britāņu muzejam būs lielisks ieguvums!*»

«На платформе. Вятка баснословно богата кустарными изделиями и детскими игрушками. Среди любопытных иностранцев маленький, крошечный японец со своей еще более крошечной женой покупают деревянную безделушку, динамичную фигурку: крестьянин с медведем тяжелыми молотами лупят по наковальне, рядом стоит десятник с палкой и погоняет. Японец покупает игрушку как символическую память о былой России; его глаза становятся влажными, как разрезанные абрикосы»¹⁶ (Kantovskis 1929: 16).

Благодаря безупречному монтажу кадров у Кантовскиса рождается совершенно иной смысл и посыл. Первый кадр — общий план, экспозиция кустарного, провинциального рая. Второй кадр — общий план массовки, толпы праздных туристов. Третий кадр — крупным планом главные персонажи, представители колониальной «цивилизации». Приближение «киноглаза» практически вплотную усиливает почти карикатурную миниатюрность «японцев», создает эффект их кукольности. Следующий кадр, еще более крупный план, производит противоположный эффект — кукольные фигурки обретают вес, у них все тяжелое — и работа, и само существование под палкой надзирателя-десятника.

И, наконец, максимально крупный план — сладострастно влажный взгляд «японца», мечтающего самому стать десятником в новой России. Образ глаза как «разрезанного абрикоса» лишает «японца» субъектности, превращает самого его в деталь натюрморта. В свою очередь, разрезанный абрикос-глаз, сопоставимый со ставшим знаменитым кадром из «Андалузского пса» Луиса Бунюэля, должен был вызвать у читателя-зрителя почти физиологическую реакцию. Таким образом, техника киномонтажа меняет функцию вещи — деревянная фигурка из сувенира превращена в «действующую вещь», в агитационный призыв не допустить возвращения потерянного для «японцев» рая.

Как мы видим, у российского и латвийского *Левого фронта* достаточное точек пересечения. Некоторые схождения были продиктованы самим временем, сходными задачами левой художественной идеологии, некоторые — внимательным отношением и даже изучением идей представителей *ЛЕФа* и *Нового ЛЕФа*. К сожалению, схожими в своей трагичности оказались и судьбы членов редколлегии *КРЕФа*. В первой половине 1930-х годов они были вынуждены эмигрировать в Советскую Россию. Эмилс Фросс стал литературным редактором театра Скатуве, который в полном составе был уничтожен в 1938 году. Сами Лайценс, Фросс и Калис разделили участь Сергея Третьякова — арест и последовавший расстрел.

История латвийского *Левого фронта* еще ждет своих исследователей. В Латвии советского периода изучение художественного объединения,

¹⁶ Оригинал: «Uz platformas. Vjarka ar kartīgi bagāta ar rokupniecības majlietām un bērnu spēlītiņām. Starp ziņkarīgajiem ārzemniekiem mazs, sīks japānis ar savu vēl sīkāku sieviņu pērk mazu bērniņu no koka griestu dinamiski figuru: zemnieks ar lāci ar smagiem āmuriem zvēr uz laktas, klāt desmitnieks stāv ar nūju un vāgārē. Japānis pērk spēlītiņu kā simbolisku atmiņu par bijušo Krieviju; viņa acis paliek valgas, kā paršķēlti abrikosi».

члены которого были тотально уничтожены в конце тридцатых годов, было сначала невозможным, потом нежелательным. В постсоветской Латвии деятельность левых авторов 1920–1930-х годов стала ассоциироваться с коммунистической идеологией, что также не способствовало их вовлечению в научный контекст. На сегодняшний день список исследовательских имен не велик. Небольшой фрагмент монографии Б. Табуна *Модернистские направления в латышской литературе* (2008) посвящен конструктивистским тенденциям в творчестве лидера *КРЕФа*. Устойчивый интерес, направленный на визуальную составляющую латвийского *Левого фронта*, проявляет искусствовед Сниедзе Кале (Sniedze Kāle). Собственно художественному аспекту также посвящена монография Дж. Х. Фрейзера (James Howard Fraser) *Publishing and Book Design in Latvia 1919–1940: A Re-discovery*. В сопоставительном аспекте российский и латвийский изводы *Левого фронта* до сих пор не рассматривались. Эту лакуну в какой-то мере призвана заполнить настоящая статья.

ЛИТЕРАТУРА

- Арсеньев Павел. *Интермедияльная одиссея Сергея Третьякова (Современное приближение к авангардисту-социалисту Сергею Третьякову)*. <<https://www.colta.ru/articles/art/27089-pavel-arseniev-beseda-iskusstvovedy-kniga-sergey-tretyakov-ot-pekina-doprugi-putevaya-proza-1925-1937-godov>> 20.02.2026.
- Головчинер Валентина. «Сергей Третьяков — учитель Бертольда Брехта». *Сибирский филологический журнал* 2 (2014): 118–125.
- Косых Алексей, Арсеньев Павел. «Китайское путешествие С. Третьякова: поэтический захват действительности на пути к литературе факта». *[Транслит]: Литература-советская* 10–11 (2012): 14–20.
- Arlekins. “Svilpiens aplausos. Teātra kritikas vietā” (Свист во время аплодисментов. Вместо театральной критики). *Kreisā Fronte* 4 (1928): 31–35.
- “Darbā” (За работу!). *Kreisā Fronte* 1 (1928): 1–2.
- “Disputi par teātri” (Диспут о театре). *Kreisā Fronte* 2 (1928): 40–41.
- “Fakti un lozungi” (Факты и лозунги). *Kreisā Fronte* 3 (1929): 45.
- Fraser James Howard. *Publishing and Book Design in Latvia 1919–1940: A Re-discovery*. Rīga: Neputns, 2014.
- Fross Emīls. “Sīkpilsoniskie elementi” (Мещанские элементы). *Kreisā Fronte* 1 (1928a): 15–21.
- Fross Emīls. “Lietišķā literatūra” (Литература факта). *Kreisā Fronte* 3 (1928b): 17–26.
- Fross Emīls. “Materiāls un tehnika” (Материал и техника). *Kreisā Fronte* 1 (1930a): 22–31.
- Fross Emīls. “Lasītāju kontrole” (Читательский контроль). *Kreisā Fronte* 4 (1930b): 45–48.
- Fross Emīls. “Trīs ievērojami jauni darbi krievu proletliteratūrā” (Три значительных новых произведения в русской пролетарской литературе.) *Kreisā Fronte* 4 (1930c): 36–37.
- Kāle Sniedze. “Padomju Krievijas Latviešu kreisās mākslas frontes liktenis — sliktenis” (Судьба латышского «Левого фронта искусств» в Советской России). *Letonika*. 50 (2923): 60–91.
- Kālis Ernests. “RABCB dramsekcijas dekoratīvā darba principi” (Декоративные принципы в работе драмсекции Рижского профсоюзного центрального бюро (в сопоставлении с «Синей блузой»). *Kreisā Fronte* 1 (1928): 27–29.
- Kantovskis Vilis (Ronis Andrejs). “Maskava — Mukdena” (Москва — Мукден). *Kreisā Fronte* 1 (1929): 13–22.
- “Klasiķu jautājums krievu proletāriskajā rakstniecībā” (Вопрос о классиках в русской пролетарской писательской среде). *Kreisā Fronte* 3 (1928): 39.

- Laicens Linards, Kurcijs Andrejs, Dzelzītis Kārlis. *Karaliskais tepikis: ķīniska spēle* (Королевский ковер: китайская игра). Rīga, 1924.
- Laicens Linards. "Strādnieku kultūra Leļungradā. Par Tramu" (Пролетарская культура в Ленинграде. Трам). *Kreisā Fronte* 1 (1929): 31–36.
- Laicens Linards. *Kīņas dziļumi* (Недра Китая). Laicens Linards. *Raksti*. Sēj. 7. Rīga: Latvijas Valsts Izdevniecība, 1959.
- "Lozungu par daudz" (Слишком много лозунгов). *Kreisā Fronte* 4 (1928): 34–38.
- "Padomju Savienības literārie virzieni un viņu strīdas" (Литературные течения в СССР и их дискуссии). *Kreisā Fronte* 6 (1928): 14–20.
- Popkova Anna. "'Chinese Text' in Soviet Literature of the 1920s (the Case Study of Sergei Tretyakov's Creative Writing)". *Litera* 4 (2019): 143–152.
- "RABCB dramsekcijas teātris un strādnieku teātra darba principi" (Театр драмсекции Рижского профсоюзного центрального и принципы работы пролетарского театра). *Kreisā Fronte* 3 (1928): 27–32.
- Ronis-Kantovskis Andrejs. "Ne formālisms, bet organizācija" (Не формализм, но организация). *Kreisā Fronte* 6 (1928): 29–31.
- Tabūns Broņislavs. *Modernisma virzieni latviešu literatūrā*. Rīga: Zinātne, 2008.
- Upīts Andrejs. "Literatūras teorija krievu rakstniecībā" (Теория литературы в русской писательской среде). *Kreisā Fronte* 1 (1928): 21–24.
- "Uzaicinājums strādniekiem un darba jaunatnei!" (Призыв к трудящимся и рабочей молодёжи!). *Kreisā Fronte* 2 (1928): 48.
- "Zodiet kultūru" (Крадите культуру). *Signāls* 8 (1929): 248–251.

REFERENCES

- Arlekins. "Svilpiens aplausos. Teātra kritikas vietā". *Kreisā Fronte* 4 (1928): 31–35.
- Arsenjev Pavel. Intermedialnaya odiseya Sergeya Tretyakova (Sovremennoye priblizheniye k avangardistu-sotsialistu Sergeyū Tretyakovu). <<https://www.colta.ru/articles/art/27089-pavel-arseniev-beseda-iskusstvovedy-kniga-sergey-tretyakov-ot-pekina-do-pragiputevaya-proza-1925-1937-godov>> 20.02.2026.
- "Darbā" (За работы!). *Kreisā Fronte* 1 (1928): 1–2.
- "Disputi par teātri". *Kreisā Fronte* 2 (1928): 40–41.
- "Fakti un lozungi". *Kreisā Fronte* 3 (1929): 45.
- Fraser James Howard. *Publishing and Book Design in Latvia 1919–1940: A Re-discovery*. Rīga: Neputns, 2014.
- Fross Emīls. "Sīkpiļsoniskie elementi". *Kreisā Fronte* 1 (1928a): 15–21.
- Fross Emīls. "Lietišķā literatūra". *Kreisā Fronte* 3 (1928b): 17–26.
- Fross Emīls. "Materiāls un tehnika". *Kreisā Fronte* 1 (1930a): 22–31.
- Fross Emīls. "Lasītāju kontrole". *Kreisā Fronte* 4 (1930b): 45–48.
- Fross Emīls. "Trīs ieverojami jauni darbi krievu proletliteratūrā". *Kreisā Fronte* 4 (1930c): 36–37.
- Golovchiner Valentina. «Sergey Tretyakov — uchitel Bertolda Brekhta». *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal* 2 (2014): 118–125.
- Kāle Sniedze. "Padomju Krievijas Latviešu kreisās mākslas frontes liktenis — sliktenis". *Letonika*. 50 (2023): 60–91.
- Kālis Ernests. "RABCB dramsekcijas dekoratīvā darba principi". *Kreisā Fronte* 1 (1928): 27–29.
- Kantovskis Vilis (Ronis Andrejs). "Maskava — Mukdena". *Kreisā Fronte* 1 (1929): 13–22.
- "Klasiķu jautājums krievu proletāriskajā rakstniecībā". *Kreisā Fronte* 3 (1928): 39.
- Kosykh Aleksey, Arsenjev Pavel. «Kitayskoye puteshestviye S. Tretyakova: poeticheskiy zakhvat deystvitelnosti na puti k literature fakta». [Translit]: *Literatura-sovetskaya* #10–11 (2012): 14–20.
- Laicens Linards, Kurcijs Andrejs, Dzelzītis Kārlis. *Karaliskais tepikis: ķīniska spēle*. Rīga, 1924.
- Laicens Linards. "Strādnieku kultūra Leļungradā. Par Tramu". *Kreisā Fronte* 1 (1929): 31–36.
- Laicens Linards. *Kīņas dziļumi*. Laicens Linards. *Raksti*. Sēj. 7. Rīga: Latvijas Valsts Izdevniecība, 1959.

- “Lozungu par daudz”. *Kreisā Fronte* 4 (1928): 34–38.
- “Padomju Savienības literārie virzieni un viņu strīdas”. *Kreisā Fronte* 6 (1928): 14–20.
- Popkova Anna. “‘Chinese Text’ in Soviet Literature of the 1920s (the Case Study of Sergei Tretyakov’s Creative Writing)”. *Litera* 4 (2019): 143–152.
- “RABCB dramsekcijas teātris un strādnieku teātra darba principi”. *Kreisā Fronte* 3 (1928): 27–32.
- Ronis-Kantovskis Andrejs. “Ne formālisms, bet organizācija”. *Kreisā Fronte* 6 (1928): 29–31.
- Tabūns Broņislavs. *Modernisma virzieni latviešu literatūrā*. Rīga: Zinātne, 2008.
- Upīts Andrejs. “Literatūras teorija krievu rakstniecībā”. *Kreisā Fronte* 1 (1928): 21–24.
- “Uzaicinājums strādniekiem un darba jaunatnei!”. *Kreisā Fronte* 2 (1928): 48.
- “Zodiet kultūru”. *Signāls* 8 (1929): 248–251.

Наталија Шрома

ЛЕТОНСКИ ЛЕВИ ФРОНТ (KREISĀ FRONTE) И СЕРГЕЈ ТРЕТЈАКОВ

Резиме

Овај чланак анализира, из упоредне перспективе, концептуалне оквире два периодична издања из 1920-их — руског и летонског *Левог фронта*, што је омогућило аутору да оповргне оптужбе савременика у вези са имитативним карактером КРЕФ-а и недостатком независности, као и да истакне значај руског искуства левичарске уметности у обликовању концепта летонског часописа као образовне платформе за писце у успону. Чланак посебну пажњу посвећује тачкама преплитања између креативних пракси чланова *Левог фронта* у Летонији и Сергеја Третјакова, као и рецепцији његових уметничких идеја, жанровских и стилистичких решења, насталих помоћу летонског „кинеског текста“.

Кључне речи: Леви фронт у Летонији, Сергеј Третјаков, Линард Лајцен, нон-фикшн, путопис, „делатна ствар“, кинески текст.

ИРОНИЯ ПУСТОТЫ И КОЛЛЕКТИВНОЕ (БЕС)СОЗНАНИЕ:
ФИЛОСОФСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ
МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА В БЕСЕДЕ
С АНДРЕЕМ МОНАСТЫРСКИМ

THE IRONY OF EMPTINESS AND COLLECTIVE
(UN)CONSCIOUSNESS: THE PHILOSOPHICAL
AND AESTHETIC FOUNDATIONS OF MOSCOW
CONCEPTUALISM IN CONVERSATION
WITH ANDREI MONASTYRSKY

Предлагаемое вниманию читателей *Зборника Майице српске за славистику* интервью с Андреем Монастырским, проведённое Денисом Иоффе при участии Елены Пенской, раскрывает духовные, философские и эстетические основания московского концептуализма. Художник подробно описывает ранние поэтические опыты, переход от стихотворной материи к «элементарной поэзии» и созданию объектов, а также формирование круга, связанного с Ильёй Кабаковым, Виктором Пивоваровым и другими художниками. В беседе важные места занимают философские основания московского концептуализма, в частности категории пустоты, отстранённости и онейроидного состояния, через которые артикулируется художественный опыт «Коллективных действий». Монастырский подчёркивает экзистенциально-эстетическую природу своей практики, отличающую её от магического или ритуального понимания искусства. Важными оказываются также темы иронии, *остранения* и *посторонности*, которые определяют как внутреннюю логику работ, так и коллективный характер московского концептуализма, сопоставленный с западным антропоцентрическим акционизмом. Интервью демонстрирует, что философские импульсы — от Канта и Гуссерля до буддизма и «И Цзин» — стали структурообразующими для художественного языка Монастырского. Тем самым разговор проливает свет не только на генезис московского концептуализма, но и на его уникальную позицию в контексте Второго русского авангарда, где ирония, пустота и коллективное сознание образуют синтетический фундамент эстетической практики.

Ключевые слова: московский концептуализм, Андрей Монастырский, пустота, ирония, экзистенциальная эстетика, «Коллективные действия».

The interview with Andrei Monastyrsky, presented to the readers of *Matica Srpska Journal of Slavic Studies*, prepared by Dennis Ioffe with the participation of Elena Penskaia, reveals the spiritual, philosophical, and aesthetic foundations of Moscow Conceptualism. The artist describes in detail his early poetic experiments, the transition from verse material to “elementary poetry” and the creation of objects, as well as the formation of the circle

associated with Ilya Kabakov, Viktor Pivovarov, and other artists. In the conversation, significant attention is devoted to the philosophical foundations of Moscow Conceptualism, in particular the categories of emptiness, detachment, and the oneiric state, through which the artistic experience of Collective Actions is articulated. Monastyrsky emphasizes the existential-aesthetic nature of his practice, which distinguishes it from a magical or ritual understanding of art. Also important are the themes of irony, defamiliarization (*ostranenie*), and otherness, which determine both the internal logic of the works and the collective character of Moscow Conceptualism, juxtaposed with Western anthropocentric actionist aesthetics. The interview demonstrates that philosophical impulses — from Kant and Husserl to Buddhism and the *I Ching* — became structuring for Monastyrsky's artistic language. Thus, the conversation sheds light not only on the genesis of Moscow Conceptualism but also on its unique position in the context of the second Russian avant-garde, where irony, emptiness, and collective consciousness form the synthetic foundation of aesthetic practice.

Keywords: Moscow Conceptualism, Andrei Monastyrsky, emptiness, irony, existential aesthetics, "Collective actions".



Андрей Монастырский, Акция КД «Место действия». 1979

Денис Иоффе: Нам интересны духовные корни, на которых произросло древо вашего варианта концептуализма, об этих основаниях на самом деле известно не так много. Конечно, кое-что просочилось в эфир из ваших разговоров, но многое остается скрытым — особенно личные моменты, связанные с тем, как вы пришли к идее создавать вещи, которых «нет», несуществующие объекты. Если оглянуться назад, как рано вы это осознали?

Андрей Монастырский: Первые мои попытки писать стихи — это 1965 год, я жил в деревне Бабаево, во Владимирской области, и первый раз начал там вести дневник. В соседнем городке Ставрово был книжный магазин, я купил там томик Канта, «Критику чистого разума», и пытался его конспектировать в том году. И вот это был толчок, видимо, к моему вхождению в творческие пространства. Я думаю, что вот с этого началось.

Д. И.: Это вопрос, как бы такой более сущностно абстрактный, Кант заведомо предельно абстрактен, и это вопрос мирозерцательный. А я имел



Андрей Монастырский в детстве (1956 год) и в старости (2024)

в виду скорее вещи материальные, когда своими руками что-то производится, когда начался процесс создания именно искусства материального.

А. М.: Ну я-то начал со стихов.

Д. И.: Как поэт.

А. М.: Да, именно, я начал со стихов. А вот такие уже вещи материальные, художественные, я стал делать году в 75-м.

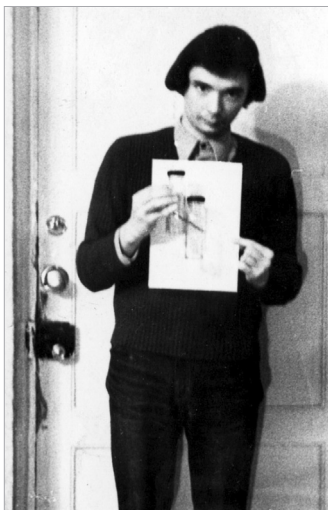
Д. И.: То есть как взрослый человек?

А. М.: Да, вот тогда я начал. В 25 лет. Это я помню прекрасно. Но тоже на основе стихотворений. То есть я стал как бы исследовать материю стиха, что ли, материальные, физисные основы — шрифт, размер строчек стихотворения. Я измерял строчки текста, делал схемы, таблицы с ними. И стал называть это все элементарной поэзией. То есть я начал свою серию *Элементарная поэзия* в 1975 году.

Д. И.: При этом вы, наверное, уже что-то слышали о направлениях минималистической поэзии, в частности англоязычной...

А. М.: Наверное, да. Сейчас точно не знаю, но наверняка слышал, наверняка.

И в том же году, в 75-м, я сделал первые два своих объекта. Хотя нет, я даже раньше, в 73-м, году сделал странный такой объект, называется «Облака». Я взял две бутылочки из-под лекарства «Альмагель», как-то так называется. Такие плоские прозрачные бутылочки небольшие. Связал их между собой резинкой, кольцом резиновым. И вот так они двигались, елозили друг на друга, если их трясти в горизонтальном положении, я перед собой их держал. У меня есть фотография 1973 года. Они двигались относительно друг друга, если их вот так вот двигать перед собой рукой,



*Андрей Монастырский.
Первый концептуальный
объект. «Облака» (с банками
из-под амальгеля). 1973*

туда-сюда. Другой рукой я держал лист бумаги вертикально, и на фоне этой бумаги эти бутылочки двигались, елозили. Это была первая вещь такого типа, которую я назвал «Облака», такая вот минималистская работа, как бы объект.

Д. И.: Замечательно. Мы могли бы опубликовать. Это было бы замечательно.

А. М.: У меня сохранилось фото.

Д. И.: И «Облака» вообще тема довольно богатая. Вот и у Эрика Булатова...

А. М.: Да-да. Но я тогда в 73-м году не знал этого. Это 100%. В 73-м. Я познакомился с Кабаковым в 75-м году.

Д. И.: Не могли бы вы чуть подробнее рассказать об обстоятельствах? Конкретно об этом не очень хорошо известно. Как произошел ваш изначальный вход в этот круг? Это круг людей несколько более старших, да? 10 лет разница, или даже 15?

А. М.: С этим кругом я познакомился через мою тогдашнюю жену Иру Нахову. Она была знакома с Витей Пивоваровым через свою маму, которая была главредом Детгиза, а потом и директором Детгиза. Она знала и Пивоварова, и Кабакова, и Булатова, потому что они рисовали иллюстрации к детским книжкам, которые в Детгизе издавались. И как-то вот через маму Ира познакомилась с Витей Пивоваровым, а сам Пивоваров дружил уже с Кабаковым, с Булатовым. То есть мы попали в мастерскую Кабакова в 75-м году, и к Пивоварову тоже. Хотя нет, к Пивоварову раньше, это я вру, к Пивоварову мы попали в 72-м году.

Д. И.: Знаменитая мастерская Кабакова.

А. М.: Нет, это у Пивоварова, это на Маросейке, потому что там, я помню, это яркое событие в 1972-м, когда там Холин читал свою повесть «С минутом единица». Но еще раньше в начале 1966-го я начал ходить в Литературный клуб Дворца Пионеров на Воробьевых горах, тогда это были Ленинские горы.

Д. И.: В качестве пионера вы были вхожи в соответствующий Дворец?

А. М.: ха-ха...

Д. И.: Или вы уже не были пионерами...

А. М.: Мы, наверное, все когда-то были пионерами, я не помню.

А. М.: В общем, я попал во Дворец Пионеров в 66-м году. А сначала я там был с 1962 года в астрономическом кружке. Сначала, как только открылся Дворец Пионеров, я попал туда в астрономический кружок, я интересовался астрономией. Потом, когда я в 65-м году заинтересовался гуманитарными всякими делами и начал писать стихи, то мы со школьным моим приятелем, пошли в литературный клуб в этом же Дворце пионеров. А до меня там были все смогисты: Губанов, Алейников, Юлия Вишневская и т. д. И Рубинштейн — он был старше меня на два года — он тоже там был до меня. Но я не помню, чтобы я там с ним познакомился. Сначала я познакомился в 1966 году с Делоне Вадиком и Юлей Вишневской, смогистами. Случайно на улице, на Кузнецком мосту. В литературном клубе мы организовали некую группу ФРАМ. И читали несколько раз, три, по-моему, раза, у стоячего памятника Гоголю на Гоголевском бульваре по воскресеньям. Пока нас оттуда не согнали. Там рядом Буковский. И он как-то услышал, что мы там читаем. Они пришли туда на наше чтение. Это 1966 год. И там же были Вадик Делоне и Юля Вишневская. И потом случайно на улице мы с ними встретились в том же году, осенью, в сентябре. И познакомились. И через них произошел у меня вход в неформальную Москву, нонконформистскую. Через Вишневскую и Делоне.

Д. И.: То есть это естественная ситуация, где художники и поэты вместе функционируют.

А. М.: Да. Потом уже в 1967 году мы с Рубинштейном как-то познакомились и стали дружить.

Д. И.: А насколько легко происходила ваша коммуникация с тем же Кабаковым? Чувствовалась ли какая-то разница в подходе?

А. М.: Первый раз я с ним познакомился в 72-м году. В мастерской у Пивоварова. Ну, мне было 22 года всего. Так что это как бы такая издалека была ситуация. А в 75-м году он пригласил меня к себе в мастерскую. Хотя нет, я в 73-м году первый раз попал к нему в мастерскую. И я был несколько шокирован его работами. Потому что у меня были предпочтения — и у Иры Наховой тоже — скорее к работам такого типа, как у Володи Янкилевского. Мы были там у него в мастерской. Он нам очень нравился. А когда к Кабакову попали, то немножечко как-то восприятие его работ проблемно было. Я помню, что я в своем дневнике записал, что там странные такие работы. То есть я сначала их не очень понял. А к Янкилевскому нас с Ирой привел Алик Рабинович, композитор.

Д. И.: То есть в 73-м году. Пианист, кажется?

А. М.: Он композитор и пианист, да.

Д. И.: Но Кабаков воспринимался тогда уже как своего рода лидер какой-то группы? Или же он был более как бы обособленным?

А. М.: Группы Сретенского бульвара. Конечно, да.



Андрей Монастырский в Сокольниках. 1973–1974

Д. И.: То есть фигура, можно сказать, центральная для того времени.

А. М.: Да. Я думаю, что так. Но он разделял эту центральность с Витей Пивоваровым, с Эриком Булатовым и с Олегом Васильевым. Так можно сказать. Просто он был наиболее продвинутый, радикальный художник из всей этой группы. Более странный. И работы его воспринимались как удивительно странные, непонятные в хорошем смысле этого слова, загадочные. Мне всегда нравился процесс понимания. Я долго пытался понять его работы. И вот через это понимание я, по сути, туда и втянулся в итоге. И потом — уже в свою собственную работу — в *Элементарную поэзию*. Понимая, пытаюсь понять его работы.

Д. И.: Вы разделяете в каком-то смысле с ним это внимание к вербальности, к ценности знака.

А. М.: Я стихи-то писал до него, конечно. Потом мы читали стихи у памятника Гоголя. А вот именно такое объектное, что ли, начало работы, выход поэзии в сторону объекта, предметную, я думаю, что это все-таки через него.

Д. И.: Но эстетически вот эстетика, которую принес Кабаков в тот момент, которая стала доступна вам как посетителю его мастерской. Насколько она оказалась для вас каким-то триггером? Неким импульсом для того, чтобы создавать альтернативную эстетику? Или же двигаться в фарватере того, что делает Кабаков?

А. М.: У меня другие работы были, объекты Элементарной поэзии — первой элементарной поэзии, Пушка и Куча, они совершенно не походили на Кабаковскую линию. Это было изнутри как-то почувствовано и вышло без подражания и как бы без источника. Само получилось. Как-то спустилось на меня «сверху», так я могу сказать, неожиданно сверху. Просто вот



Андрей Монастырский. На Малой Грузинской за столом 1975

пришло наитие сделать объект Пушкина, где происходит смена парадигмы восприятия, это 75-го года объект. Когда человек смотрит в трубку, труба выходит из такого ящика черного, то он как бы смотрит, ожидая что-то увидеть там через трубу, то есть получить визуальное впечатление, а нажимая кнопку по инструкции, приложенной к объекту, он получает звуковое впечатление, то есть происходит резкая смена парадигмы восприятия. И это возникло, сошло, что ли, само по себе, это не было придумано специально. А вот прямо сразу этот образ возник, и я его сделал.

Д. И.: Разделили ли бы вы такое понимание искусства, о котором мы говорили с одним из пионеров радикального фри-джаза в России, Вячеславом Ганелиным [ARTS, 2025, 14(2), 28; <https://doi.org/10.3390/arts14020028>] , в плане того что настоящее искусство это всегда некий акт гипноза или даже акт магии, который должен ухватить человека и либо его перещёлкнуть, либо в любом случае остановить его внимание. То есть, искусство как ворожба, как акт гипноза, такой подход вам покажется близким?

А. М.: Как сновидение даже скорее, как онейроид такой легкий, то есть, как бы человек впадает в какой-то транс, такой небольшой, да, будучи в состоянии бодрствования, но одновременно и в трансе, как гипнотическом каком-то. И вот там возникает образ. Образ и структура возникает. Я вот помню, как я придумывал уже позже в 1978 году акцию КД «Время действия», где мы вытягивали из леса семь километров веревки в течение полутора часов на поле, на центр поля. И я помню, что я лежал на диване и как бы надо мной, над потолком возник вот этот образ. Такая как бы ментальная, а не визуальная галлюцинация, это трудно объяснить, что это такое, но вот все сразу мгновенно возникло, мгновенно. Вся структура акции: что мы должны стоять в центре поля, стена леса от нас вдали где-то метрах в трехстах, четырехстах, в лесу мы должны повесить огромную

катушку, на которой намотано семь километров белой веревки, и нам нужно вытягивать на середину поля по очереди непрерывно вот эту веревку с катушки, к концу которой ничего не привязано. То есть мы должны вытянуть из леса пустой конец этой веревки, пустоту как бы вытянуть. Кабаков тогда, я помню, хорошо говорил, что это образ очень мощный, что это как жизнь, что вот она веревка в руках, вот она тянется, какое-то огромное количество веревки, но потом на ней в конце ничего нет. То есть мы вытянули конец, в конце всегда конец получается, получаешь только голый конец и больше ничего.

Д. И.: То есть пустота... О пустоте мы еще, если можно поговорим, шунья, это буддизм, похожее. Как соединяется перформативный аспект, если мы начинаем с поэзии. Мы начинаем с материальности поэзии, с материи стиха, которую вы также исследовали как в физическом аспекте, что немножко как бы диссонирует с традиционными методическими студиями Ефима Эткинда или Бориса Ярхо, но далее приходит перформативный аспект и это аспект тоже гипнотический, то есть можно ли рассмотреть «Коллективные действия» как онейрическую субстанцию? Как действия людей сомнамбулические, или сновидческие?

А. М.: Да, онейронность сновидческую, конечно, этот момент присутствует, но он очень легкий, это не то, что магия какая-то ритуальная. Мой коллега по группе Панитков наоборот считал, что главное — это магическое начало. Я — нет, я так не считал, для меня главное было всегда эстетическое начало, я воспринимал нашу деятельность как экзистенциальную эстетическую практику. Не магическую совсем, это сто процентов, это мое такое отношение, именно как экзистенциально — эстетическая практика. Это разные вещи, у меня даже тексты есть в третьем томе Поездок за город, где-то 85-го года, по поводу соотношения между магией и эстетикой. Я всегда стремился отстраниться от всякой чувственной, что ли, стороны, от галлюциноза и онейроида, всегда старался от этого отстраниться. Хотя я понимаю, что это важно, и что оттуда все образы возникают, из этого состояния некой тьмы, глупости, оттуда возникает образная сторона. То есть всегда хотелось понять вот это странное начало. Так же, как, например, сновидение. Вот видишь какой-то яркий сон странный, такой прямо как будто в реальности, и ты думаешь, что же это, почему ты это видел. Вот я расскажу, я как-то зимой видел сон, несколько лет назад, что летит огромный корабль какой-то, воздушный, да, и вдруг он падает с каким-то грохотом, и во сне все такое титаническое, огромное. А потом я вспомнил, откуда всё это: я зимой накануне шел вечером со своей собакой гулять и все время смотрел вверх на небо, потому что была оттепель и опасность, что снег с крыши с шестого этажа дома упадет, надо все время быть осторожным, идя вдоль дома, нужно смотреть вверх. И действительно, вдруг рядом со мной с крыши плюхнулся большой кусок снега. Вот откуда взялись эти образы сновиденческие. Они берутся из реальных событий в трансфор-

мированном виде. Если внимательно вспомнить, что происходило накануне, в реальной жизни, всегда найдешь, откуда взялись эти образы.

Д. И.: Вы несколько раз повторили слово странности, странный. Наверное, было бы логично и уместно приделать сюда основополагающий принцип формализма, как его представлял Шкловский, то есть остранение...

А. М.: Да, но это другое, странность, странные, да, это немножко разные вещи, это не от слова странность. Это посторонность, остранение — это посторонность.

Д. И.: Постороннее, а не сотворение странным чего-либо?

А. М.: Нет, это постороннее, но это мне очень близкая позиция, то есть я всегда хотел быть посторонним от любых процессов.

Д. И.: Посторонний в духе Камю, в духе экзистенциального остранения...

А. М.: Я имею в виду, что у меня была довольно рано, с 75-го же года, буддистская, дзен-буддистская установка на то, что все является иллюзией. Но есть некая реальность, некая вечность, мир постоянства, мир дхьяни-будд, которые пусты. Вот вы сказали, что шунья, да, так, они абсолютно пусты и постоянны, они в состоянии вечности находятся. Мы живем в состоянии текучего времени, все время что-то меняется, все приходит, уходит, сожаления, разные чувства. В то время как в дзен-буддизме и вообще в буддизме установка на постоянное состояние сознания, но в то же время его можно добиться только отстранением и в то же время устраниением.

Д. И.: Одновременно?

А. М.: Да, быть посторонним, посторонним этой сансаре. Вот наш текущий мир, в котором мы пребываем, он очень похож на сновидение, это мир перемен. Структура этих перемен меня всегда интересовала, но тоже очень как бы издавна, как аналитическая структура через «И Цзин», «Книгу перемен», случайностей всяких.

Д. И.: Но вот мы много говорим о пустоте и о буддизме, насколько, есть разные варианты понимания буддизма, было ли это интересно понять? Существует ли какой-то высший принцип, созидательный принцип, который связывают с Богом, насколько необходимо само существование этого принципа для вас и для того буддизма, о котором вы думаете? Существование Бога предполагается в этой системе?

А. М.: Да, конечно, предполагается, но по-разному, на разных этапах, в разной степени как бы продвинутости по жизни, по опыту. Эта фигура, мыслеформа Бог, она все время меняется. И в принципе потом человек обнаруживает, как я, например, что на самом деле все уже создано, и твоя задача — не добавить что-то в этот мир созданного, а как бы самого себя отстранить от этого мира. Создать луч вот этой пустоты в своем сознании,

в котором, через который высветится уже чистое бытие, просвет бытия, то, что Хайдеггер имел в виду, или *Ding an sich*, или эйдосы платоновские, вот этот мир созерцания. Что такое созерцание? Это в моем понимании, когда время вечно, а пространство бесконечно. А мы же пребываем в обыденном состоянии сознания, когда время совсем не вечно, а наоборот, оно текучее, постоянно меняется, и что никакой бесконечности тоже нет, все конечно, все конечно в жизни. Это обыденное, это то, куда мы заброшены в своей обыденности. А вот акт эстетический, для меня важный, это чтобы добиться такого состояния сознания, когда пространство бесконечно, а время вечно, ведь эти две «вещи», составляющие как бы сознание, пространство и время, оно нами же и порождается. То есть их режим, их модальность порождается установкой нашего сознания. Кант считал, что наше сознание порождает априорное созерцание пространства и время.

Д. И.: В данном случае, да, сознание для вас тождественно духу, в смысле Гегеля, как феномен, который, скажем так, структурирует.

А. М.: Этого я не знаю, дело в том, что Гегелем я не интересовался, я сразу почему-то от Канта перепрыгнул к Гуссерлю, да, и к Хайдеггеру...

Д. И.: «Феноменология духа», это такая специальная книга.

А. М.: Да, я пропустил Гегеля, более того, я пропустил и Ницше, странно.... Очень важен для меня после Канта был, конечно, Гуссерль, его «Логические исследования». Буквально в 71-м году эта книга попала ко мне в руки. Его геометрия, математика, сознание Гуссерля, такие чистые структуры, депсихологизированные абсолютно. Феноменологическая редукция Гуссерля для меня была всегда очень важна в творчестве. Шунья, буддизм, пришел ко мне после Гуссерля. Я в буддизме и в Гуссерле почувствовал режим сознания как вечный и бесконечный, а не как текущий, изменяющийся и конечный.

Д. И.: То есть для вас искусство является продолжением, естественным усложнением философской практики?

А. М.: Да, более того, что вот когда я узнал про Кошута «Искусство после философии», этот его трактат, это было для меня необычайно важно, что вот я занимаюсь искусством после философии, так же, как весь концептуализм, тогда я и осознал себя концептуалистом, с 1975 года.

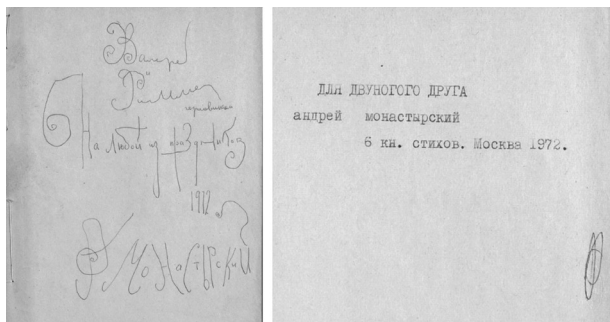
Д. И.: Насколько близким было ваше знакомство с представителями западного авангардного искусства?

А. М.: Я всегда числил в своих учителях двух людей, это Кейдж и Кабаков. Очень важная эта составляющая Кейджа, то есть звучание паузы как музыки, а почему-то Кошута, хотя он очень важный в философском дискурсе с его «искусство после философии», я почему-то не считал своим учителем.

Д. И.: И его Стул?

А. М.: Это гениальная абсолютно работа, я восхищался ей. Но я определил свою эстетику как экзистенциальная эстетическая практика, а в «Стуле» этот момент экзистенциальности слишком редуцирован для меня. Во мне с юности присутствовало сюрреалистическое начало.

Я в 72-м году написал сборник белых стихов, называется *Для Двухного Друга*. Я их до сих пор ценю как важные для себя, как первое убедительное моё сочинение.



- 6 -

Желтый пес
где твой мертвый хозяин
Там, на пне,
где сидел он
схватив за ошейник тебя
чтобы я проходил...
Ибо осень кончалась
И надо спешить
бормотал я
и надо спешить

- 9 -

В орешнике стой
Моя белая лошадь
Утром вода утечет
И мы сможем бежать
ибо черное тело мое иссыхает
и негде начаться реке
... ,

- 10 -

Надвигаются тучи
оттуда, где нечем дышать,
Надвигаются тучи
на тех, кто не чаял души
в глубине темно-синих пветов
на родных берегах
на которые долго смотрел я
с вершины земли...
... ,

- 12 -

Мертвые не навелены кучей
А в ручьях разговоры ведут:
их осталось немного
но не застить сверкающих глаз
башмаки перепачкав,
а прыгнуть
все быстрее лета
над болтливым без умолку пашне?
... ,

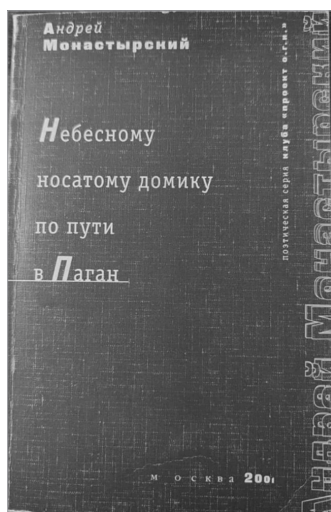
- 15 -

За дверь раскрытой
Веселится братва
и плясун беспризорный
с крыльями, бритвы острее,
бьется о стены
среди перерезанных глоток
и липких осколков стрекоз

- 14 -

Смою с черемухи кровь
Если никто не вернется
Снова поставлю капкан
для двухногого друга
а если увидит меня
горсть земляники
с шерстью налившей
отсылку

Стихи Андрея Монастырского. Для двухногого друга



Андрей Монастырский,
Небесному носатому домику

Д. И.: Вот здесь они кажется есть (*берет с полки книгу*).

А. М.: В этом издании они есть. Для двуногого друга сборник, в нём момент сюрреализма очень значителен.

Д. И.: Вы уже неплохо знали сюрреализм к тому моменту? Он был доступен и в текстовальном плане, и в визуальном?

А. М.: Точно не помню. Это ведь 72-й год. Возможно, от Елизаветы Аркадьевны Мнацакановой, Алик Рабинович с ней дружил. Он нас с Рубинштейном и с Риммой Герловиной привел первый раз к Елизавете Аркадьевне. Мы тогда были такие возобновители для русскоязычного мира после 30-летнего провала советской власти в допотопные времена. Например, Эдик Штейнберг возобновлял стиль

Малевича, Янкилевский возобновлял Миро, Немухин и Мастеркова возобновляли абстракционизм и т.д.. То есть возобновляли то, что было до запрета на авангард. Возобновляли Любовь Попову или Родченко. И мы были с Рубинштейном и Герловиной тоже возобновители Серебряного века, когда нам было лет по 20–22, в 72-м году. А Мнацаканова нам открыла современную поэзию. Она переводила немцев тогда, Целана она открыла, Бобровского и других, плюс её собственные стихи. Мы через нее узнали совсем другую поэзию, поэзию с другим строем стиха, то есть современность, она ввела нас в современность послевоенную, после Второй мировой войны, а до этого мы сидели в Серебряном веке. Я как-то трансформировал Целана, такого типа стихи. Я его вижу как сюрреалистический тип, от Георга Тракля, еще с начала прошлого века. Я что-то взял оттуда, какие-то интонирования Целана в этих своих белых стихах цикла Для двуногого друга. Но я как-то их и еще куда-то в другую сторону задвинул, странную, еще более сюрреалистическую, чем у Целана, но с такими вот интонациями тоже. Я тогда подарил этот сборник Мнацакановой, ей очень понравилось, она сказала, вот вы тут нашли свой голос, и написала мне письмо об этом.

Д. И.: Голос этот трудно не слышать и видеть, настолько оригинальные, свежие стихи, они читаются как нечто необычайное. Это глоток воздуха, эти стихи, и до сих пор, собственно.

А. М.: По ним видно, что у меня предпочтение несколько другое, экзистенциализированное по сравнению с Кошутовскими работами, у которого очень жесткие вещи, например, его вот эти черные щиты с белым шрифтом — Meaning, например, или те же Три стула и один стул, это жесткие

вещи. У меня они более легкие с как бы рваными краями, что ли, овальные, с каким-то воздухом другого химического состава. Менее жесткие, да.

Д. И.: Эта жесткость, характерная для западного акционизма... насколько вы с ним в целом были знакомы?

А. М.: Западный акционизм — антропоцентричный прежде всего. Там центрируется фигура самого художника, как бы действующего актора, например, Бойс, он всегда в центре своих работ или другие тоже. Всегда действует фигура самого художника в акциях, в перформансах. В то время как у нас, например, в КД, логоцентрическая традиция. Это пустое поле и только где-то с краю поля какие-то человеческие фигурки. В основном это зимнее поле и маленькая фигурка человека. То есть там заложен некий текст дали, какая-то даль, а не антропоцентрическая близь. Хотя это прекрасная экзистенциальная вещь, это западная традиция «я». Ведь это традиция правового сознания, свободы и гуманизма, на этом и построена западная цивилизация и культура, на антропоцентризме. К сожалению, наша цивилизация, культура так, увы, не построена...

Д. И.: Зимнее поле, на нем человек, это по факту метафора России?

А. М.: Важно, что еще маленькая фигурка, понимаете, маленькая — гоголевская — вдали фигурка...

Д. И.: Метафорическая Россия?

А. М.: Да, этот образ, он как-то сам сформировался. Или вот тоже про веревку-то я рассказывал, которая 7 километров длиной, там же тоже вообще ничего не было, никакой даже фигуры, то есть там не было антропоцентризма совсем. Там просто огромное пространство пустое, вдали стена леса, и из него вытягивается белая веревка, бесконечно, ну, не бесконечно, полтора часа, длиной 7 километров, с пустым концом. Это совсем другая стилистика по сравнению с западной, другая идея миропонимания, что ли, другое звучание событийности, поэзис другой.

Д. И.: Если можно было бы узнать о более практических аспектах. Вот программирование акций, насколько был важен аспект подготовки, как это происходило? Вы инструктировали, вы выступали как своего рода режиссер, который говорит участникам, что будет происходить, участники должны были это принять, акцептировать в условленном месте.

А. М.: Зрители или соавторы, члены группы?

Д. И.: Те, кто участвовал в акции, они разделялись на зрителей и..?

А. М.: Конечно.

Д. И.: Если можно об этом...

А. М.: Они разделялись на авторов, то есть на нас с одной стороны. Обычно кто-то придумывал идею целиком, а остальные ему помогали её осуще-

ствить. Или делали какие-то добавления, какие-то редактуры. И другая часть была, это зрители-участники. Я называл это все гантельной схемой. Но на самом деле, как говорил Кабаков очень правильно, что наш главный зритель — это Всевидящее око, то есть взгляд с неба. Абсолютный зритель. А почему это так действительно правильно? Потому что мы использовали сознание в модальности восприятия и интерпретации наших зрителей-участников. Их сознание было элементом структуры нашей акции. Любой.

Д. И.: Коллективное сознание или индивидуальное?

А. М.: И то, и другое. Это сложное поле, ризома сложная вот этого сознания. Мы просили каждого зрителя, чтобы они писали свои рассказы об акциях, о том, что произошло. И Кабаков писал, и Булатов, и Ваня Чуйков, и Ира Пивоварова, и Сорокин, Пригов — многие писали рассказы. Они все собраны в первом томе ПЗГ, во втором и так далее. И там разные аспекты, все демонстрируют разные аспекты, разные состояния своего сознания, как они это понимали. Мы строили свои вещи, акции, их пространство и события таким образом, что зрители невольно вовлекались через путь на место действия, на акции, через большой путь, через приглашение, потом поездку, встречу на вокзале, долгую поездку на электричке, не меньше получаса, поездка на автобусе, или проход по лесу полчаса как минимум к этому месту. То есть через вовлечение в путь поездки к месту действия их сознание все время менялось, как-то настраивалось определенным образом. И оно уже участвовало в событии. То есть событие происходило, состояло из их состояния сознания.

Д. И.: Это со-бытие, то есть это бытие вместе с кем-то? Но и как значимое событие?

А. М.: То есть мы все, да. А наш настоящий посторонний нам зритель это было Всевидящее око. Или Пустой круг Неба как в позиции №8 дзенской серии с быком.

Д. И.: И это никогда не фиксировалось на видео или есть видео?

А. М.: Конечно, видео есть.

Д. И.: Все-таки есть видео, да? Наверное, это было на поздних акциях?

А. М.: Нет, как ни странно, даже совсем ранние акции, вторая именно, «Либлич», где звонок под снегом мы укрыли, на Измайловском поле. Её снимали Люся Вишневская и Валерий Вишневский, поэт еще с тех времен 66-го года, с памятника Гоголю, у них была любительская кинокамера восьмерка, так называлась? А видео тогда не было никакого, это 76-й год.

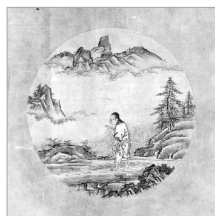
Д. И.: По-моему, да.

А. М.: Она без звука была. Все же есть зафиксированная на пленку акция 1976 года, и 1977 года акцию «Шар» Люся сняла этой же камерой, но всё без звука.

Рисунки Сюбина (1414–1463)



Ищу быка



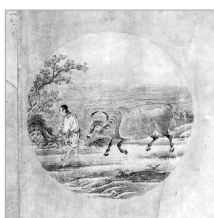
Напал на след



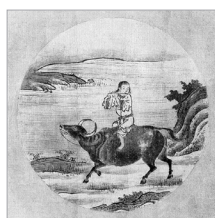
Чувствую быка



Ловлю быка



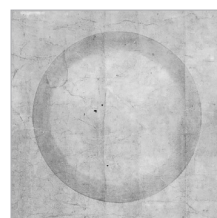
Смиряю быка



Еду на быке



Бык превзойден

Превзойдены и бык
и самость

Достиг источника



В миру

Десять быков (кит. 十牛, пиньинь *shíniú*, яп. *jūgyū* дзю: гю) — в традиции чань-буддизма — серия коротких стихотворений, сопровождающихся картинками, которые иллюстрируют этапы постижения практик махаяны, по мнению их авторов, ведущих к просветлению, а также к последующей совершенной мудрости. Являются чаньской интерпретацией десяти этапов, которые испытывает бодхисаттва, как это описывается в различных сутрах махаяны, особенно в Аватамсака-сутре

Д. И.: Но это немое кино, очень хорошо.

А. М.: Да-да, немое кино. Есть и кино 78-го года, акция «Лозунг 1978 года», второй наш лозунг.

Д. И.: И они сохранились?

А. М.: Конечно, да, они есть.

Д. И.: Их можно дигитализировать? Кажется, вы что-то дигитализировали уже. Где-то они присутствуют в интернете?

А. М.: В интернете, может быть, у меня есть. Вот акция «Шар», я точно знаю, значит, есть в МоМА, по-моему, в Нью-Йорке. «Либлич» есть, тоже

немое кино, в Помпиду. И там еще что-то есть. Потом уже на видеокамеру стали акции записывать, это Сабина Хэнсен. Она стала членом группы нашей и остается до сих пор.

Д. И.: Это она кажется выпустила на DVD. Недавно анонсировался этот релиз.

А. М.: Да. В 85-м году она начала снимать эти вещи на видео, и вот там уже со звуком на видеокамеру.

Д. И.: Вышел насколько я понимаю DVD настоящий. О московском концептуализме говорят в плане огромной философской базы, говорят об очень серьезной работе, духовидческой, ментальной, какой угодно, но несколько меньше говорят об иронии. Есть немного, но не подробно. Насколько тема иронии может быть релевантна для вообще всего вашего проекта?

А. М.: Для меня ирония — это проявление культуры. Как у Томаса Манна, в «Волшебной горе» сформулировано, что без иронии нет культуры. Ирония отстраняет, делает ситуацию странной. Как у Канта: ожидание разрешается в пустоту, ожидание ничем не разрешается, кроме пустоты, и от этого возникает смех. Ирония — это не грубая смеховая культура, а тонкое речевое событие, тонкое облако, что ли, тонкое стекло, через которое все видится.

Д. И.: Есть относительно короткое определение Алексея Лосева, который довольно емко определял иронию. По-моему, это наиболее лаконичное из всех определений, он писал что ирония, это когда я хочу сказать нет, но говорю да, и наоборот. Насколько можно быть одновременно серьезным и ироничным, во всех акциях или других работах, насколько это допустимо для вас?

А. М.: Для меня это вполне допустимо, некоторые очень не любят это, они понимают под иронией двусмысленность, что всё сказанное всегда в кавычках, как у Кабакова. Если взять его текст, то да, у него везде кавычки, и я это у него позаимствовал. Я тоже любил всё писать в кавычках. Слово «как бы», вроде бы так, но поскольку доступа к Ding an sich, к истине нет, а истина — шуня, и Бог, они не высказываемые, Бог — ум молчащий. Бог ум молчащий, он не выражается ни в слове, ни в чем, да, так же и шуня, поэтому все, что сказано, все с сомнительной истинностью сказано. Истина как-то не очень присутствует, и кавычки на это указывают, всегда в абсолютно любом высказывании присутствует некий иронический аспект, аспект двусмысленности, что так, да не так на самом деле.

Д. И.: Это замечательно иронично было, например с кручением ветки. Насколько допустимо, в плане рецепции, в плане восприятия ветки, доминирует иронический аспект или же трансцендентный процесс кручения боковой ветки, наматывая и разматывая, это, как акт ироничного?

А. М.: Работа «Ветка», которая с текстом о Штокхаузене и Веберне, ветка на доске, и в ней заложен момент, что можно ее потянуть на себя, вниз, и тогда эти скотчи, которые держат ветку, со звуком скрежещущим разматываются...

Д. И.: Насколько иронично это или...

А. М.: Тут как бы только возможность высказывания, возможность звукового высказывания, которое лучше не делать, потому что это сломает сам объект, он будет полностью уничтожен, но имплицитно по смыслу там этот звук заложен, звук разматывающегося, скрежещущего скотча... Скрежет скотча разматывающегося. Там это, конечно, есть, и это двусмысленно, это плавание в таком двусмысленном варианте возможности. Всякая возможность двусмысленна. Можно делать, можно не делать, так это или не так, а сделаешь, будет еще хуже, разматаешь, так вообще ужас. Это то же самое, что, например, «блестит только вдали», что-то приятное, интересное вдали блестит, а как подойдешь к этому блестящему вдали, выходит, что это глупость какая-то...

Д. И.: Да, это очень часто бывает, но это бывает и с людьми тоже в метафорическом смысле. Блестящий человек на расстоянии, а вблизи он уже не таков.

А. М.: Вот именно, так же и звезды, кстати, если звезды на ночном небе прекрасны, мерцают таинственно, красиво, а если туда лететь к звезде, ты просто сгоришь и все, в её огненном аду.

Д. И.: Важно понять, действительно, насколько этот иронический аспект оказывается принципиален при генезисе ваших работ, в самом процессе создания.

А. М.: Очень важен, очень. И вот покойный Никита Алексеев, мой коллега по КД, он автор «Палатки», это третья акция, мы помогали ему её делать, но он полностью автор этой третьей по счету акции. В нем очень сильно ирония была заложена, как большая культура ироническая, в нем было две составляющие важнейшие, опорные для меня. Это его мыслеформа пути, путешествия. Он делал акции индивидуальные, важные, «10 тысяч шагов», например. Он по снегу довольно далеко, в Калистово, под Москвой ходил, по дороге писал стихи, потом их кидал на снег. И вот этот путь, путешествие, мыслеформа очень мощная, всегда в нем присутствует. И ирония, всегда ироническая дистанция к миру, ко всему, что происходит в мире, и, понятно, к самому себе. Все мы тоже часть этого мира, и поэтому мы тоже в лучах этой иронией постоянно пребываем.

Д. И.: По счастью, Никита Алексеев оставил очень много письменных свидетельств, он довольно много написал.

А. М.: Да, это прекрасно.



*Андрей Монастырский на фоне своих работ
у Никиты Алексева. 1978*

Д. И.: Особенно в последние годы много писал, да.

А. М.: Последние годы, да, вот его «В поисках дерева-метлы», этот сборник вышел очень хороший.

Д. И.: Трагично то, что произошло с ним потом, болезнь...

А. М.: Ну, что поделаешь... Вон, только что Зураб Церетели умер...

Д. И.: Я, честно, вначале подумал, что... это произошло уже раньше, но как оказалось это произошло совсем недавно.

А. М.: Сегодня только, ему был 91 год. Это колоссальные фигуры, титанические. Его энергия была — что-то божественное, просто божественное, невероятно. Охват, который он сделал, и в творчестве своем, и в делах, хотя я не поклонник такого искусства, ни живописи, ни скульптуры, но все равно грандиозность в этом есть.

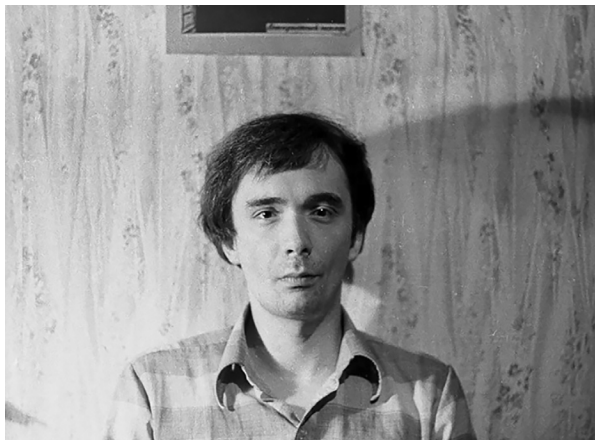


*Никита Алексева.
В поисках дерева-метлы.*

Д. И.: Он или Глазунов, по-моему, это не плохие объекты для стёба кроме всего прочего, то есть в этом тоже есть польза, потому что для стёба необходим предмет.

А. М.: Глазунова я совсем никак не воспринимал....

Д. И.: Да, есть такое английское слово «стееру», труднопереводимое, это означает человек с какими-то жутковато-странными, скрытыми пороками или чем-то тёмным, что не очень нравится.



*Андрей Монастырский под работой Ильи Кабакова «В шкафу».
Из альбома «Викафусидящий Примаков».*

А. М.: Да, а вот у Церетели нет этого, кстати, абсолютно.

Д. И.: У Церетели нет, да.

А. М.: Там вообще всё абсолютно ясно, ясность полная. Ну, мы немного в другую степь устремились.

Д. И.: Да, вот хотелось бы ещё спросить, вот об этом я часто думал также, ведь искусство — это, в общем-то, по определению акт скорее сугубо индивидуальный, и традиционно человек искусства работает один, наедине с собой, но вот в московском концептуализме это оказывается иначе, искусство возникает чуть ли не как коллективный акт, едва ли не радения. Насколько московский концептуализм мог бы вообще существовать, если бы не было коллектива, мог ли бы он состояться в феноменологическом плане?

А. М.: Нет, не мог бы. Наш вариант именно московский концептуализм, МКШ, там действительно бывали как бы общие «радения». Мы приходили к Кабакову смотреть его альбомы с 1975 года. Это всегда было что-то вроде странных танцев, типа фольклорных, люди ходят вокруг, совершают какие-то движения, в деревнях крестьяне в одеждах народных, вот они телами танцевали, а здесь умственные танцы, сугубо умственные. Мы все собирались вокруг Кабакова, обязательно долго обсуждали показываемое нам, Кабаков советовался с нами. Это была именно референтная группа, экспериментальная группа, ну, именно как группа советчиков (антисоветчиков — ха-ха-ха!)...

Д. И.: Кабаков советовал, как улучшить свои работы?

А. М.: Да, например, я помню, что он сделал огромную работу «Следующая остановка — Тараканово», возможно, вы видели, у него там паровоз огромный едет по картине, с машинистом в окне. Сначала он сделал рамку

он чувствовался в них. А они его как бы дальше расцветчивали, расширяли. Это не фольклорные танцы, а какие-то культурно-реалистические — футуристические. Я их большой поклонник, кстати.

Новикова я лично не знал, это питерское искусство, я мало кого из них знал, у Юфита как-то был и смотрел его фильмы в конце 80-х, знал Лисунова с 1968 года. Новикова работы я видел, это очень культурное явление, что-то северное, как бы эскимосское. Такие тонкие, фигурки, рисунки, тканевые коллажи он делал на больших тканевых полотнах.

Д. И.: Красивое, всегда очень красивые цвета.

А. М.: Но я не уверен, что это русское. Но вот русское вообще-то трудно сказать, что это такое. Ведь русский и Лев Толстой, и Достоевский, и Тютчев, но и допустим, Мандельштам, и с африканскими корнями Пушкин, с шотландскими корнями Лермонтов. То есть там странные цвета, это такой огромный разброс. Сева Некрасов, который просто создал революцию, я считаю, в русском стихе, он начал абсолютно новый этап, новое дыхание русского стиха. Так же, как и Игорь Холин свою сделал революцию в стихе. Это, я считаю, для русской литературы и поэзии действительно великие фигуры. В основном это вот эти двое для меня, Сева Некрасов и Игорь Холин. Это всё русское.

Д. И.: Допустимо ли говорить о том, что существовал русский концептуализм, на ваш взгляд, можно ли заменять слова московский на русский?

А. М.: Московский — да, это как, допустим говорят, венская школа, нововенская школа или иенские романтики и т.п.

Д. И.: Венский акционизм, в частности.

А. М.: И венский акционизм, и музыкальная школа, там, Шенберг, Веберн, Берг, да, венская классическая школа — Гайдн, Моцарт.... Вот это венское всё. Ведь не говорят, что это австрийское? Хотя, французский импрессионизм все-таки говорят, что французский, да, хотя, ну да... Москва скорее по типу венская, то есть городское, это привязка к городу, а не к стране. Потому что вот, например, уже питерские, да, вот Новиков, вся их Академия, это совсем другое. Хотя я, например, очень всегда ценил Юфита, некрореалистов.

Д. И.: Мы с ним в свое время сделали интервью большое. Так скоропостижно умер...

А. М.: Это вообще гений.

Д. И.: Но вот его искусство — это концептуализм для вас?

А. М.: Нет, это не концептуализм, это как раз сюрреализм. Концептуализм — это все-таки умственные построения, такая геометрия танца, если это с танцем, с фольклором сравнивать. А у Юфита — это сам танец, он нам

демонстрирует сам танец, а не его геометрию, это все-таки совсем другое. Мы же сам танец никогда не демонстрировали, кроме как в обсуждениях. Сами произведения московского концептуализма, и Кабакова, и у Булатова основные его работы концептуальные, и у Герловиной, у Рубинштейна, у КД — это не танцы. Это все-таки структуры достаточно жесткие и как бы вынесенные за скобки. Вынесенные за скобки фольклора, фольклорности, народности, хотя вообще народности как таковой там никакой нет, конечно. Я иронически это говорю про танцы, обсуждения у того же Кабакова в мастерской, или при обсуждении планов акций КД. Вот, например, как придумывалась известная наша вещь «Лозунг-1977», лозунг на растяжке: «Я ни на что не жалуюсь». Мы сидим с Верой Митурич-Хлебниковой, она была моя герл-френд. А мне пришла в голову тогда идея сделать такую растяжку, лозунг как бы советский, взять форму лозунга и туда вместо текста «Слава КПСС» или «Слава труду» написать там цитату из моего «Поэтического мира». Он тогда уже был написан. Взять из раздела «Ничего не происходит», фразу «Я ни на что не жалуюсь» и т.д. И вот мы сидим напротив Большого театра на скамейке зимой, я говорю Вере, — как ты думаешь, я хочу предложить сделать акцию, лозунг, у него может быть вариант «красная ткань с белыми буквами» или вариант «белая ткань с красными буквами», — как ты считаешь лучше? Она говорит, — Конечно, нужно как советское ready-made на уровне формы. Это было очень важно, потому что неизвестно, если бы я с ней не посоветовался, неизвестно, что бы было.... Это то же самое, как вот с этим «Зайчиком» у Кабакова. И так было не один раз с акциями КД. У нас есть «Бухгалтерия КД» и там раздел «Индексы КД», их Панитков придумал. Индекс «6» — это когда идея автора без соавторов, полностью, как вот Никита придумал «Палатку» или у меня такой индекс за акцию «Время действия». Индекс «4» — это когда идея с соавтором. У меня индекс 4 по акциям «Лозунг-1977», «Комедия» и «Третий вариант», во всех трех случаях момент придуманности фокуса, его машинерии — это Вера Митурич Хлебникова. Она полноценный участник, соавтор наших акций на уровне придумывания и обсуждения планов.

Д. И.: И через нее она как бы мост и по своей фамилии связывает вас напрямую с русским авангардом.

А. М.: Да. И также моя дочь, Маша Митурич-Хлебникова, это же наша с Верой дочь, тоже с этим связана. А первая акция «Появление» была придумана мной на кухне у Иры Наховой в 1976 году, за месяц до ее реализации. Я придумал структуру, сюжет, говорю Никите Алексею и Льву Рубинштейну, вот план «Появления»: мы втроем должны появиться из леса на поле перед зрителями, перед этим раздать потенциальным зрителям приглашения, что будет такая вот вещь под названием «Появление». Тогда мы называли акции «собрание» или «чтение». А Рубинштейн говорит, — А давай мы, вот как ты в своей акции «Куча» 1975 года — она там в ком-

нате висела как раз в то время — выдаешь справки об участии в акции «Куча», мы сделаем справки для зрителей об участии в акции «Появление». И я говорю, — Да, вот это здорово, и он сказал — Я сделаю эти справки. То есть у меня тоже там индекс 4, а не 6, потому что Рубинштейн полноценный соавтор «Появления» с этими справками. Там множество было тонких таких дел с какими-то добавлениями в планы акций. Иногда и полностью кто-то один придумывал. Вот в Панитковских акциях, я ему придумывал, как мне Вера Митурич, какие-то добавления, и поэтому у него в «Индексах КД» есть несколько индексов по 4, а не 6.

Д. И.: Это структурный элемент, собственно, как функционировал московский концептуализм, что его принципиально отличает от западных вариантов. Мы упомянули термин «авангард», и насколько было бы интересно пояснить ваше отношение к часто упоминаемому термину «второй русский авангард», термин этот развил в свое время Михаил Гробман. Насколько вы чувствуете, что вот то движение, о котором мы говорим, московский концептуализм имеет отношение к этому феномену? Насколько вообще легитимна дефиниция «второй русский авангард»?

А. М.: У меня очень странное отношение к первому русскому авангарду. Я им тогда, когда у нас была активная фаза с нашими акциями, с 75-го года по конец 90-х, особо не интересовался русским авангардом. И его практически не знал. У меня был горизонт предпочтения Дюшан, Кейдж, Кошут, Деннис Оппенгейм, Хатчинсон, Берден, Крег-Мартин — такие фигуры меня интересовали. Кристо, Ричард Серра, западные художники...

Д. И.: Вероятно, движение «Флюксус»?

А. М.: «Флюксус», конечно, Мачьюнас, Кейдж тоже был членом «Флюксус». Вот это меня очень интересовало. Крэг Мартина прекрасная работа «The Oak» на стеклянной полочке. В 1973 году он сделал эту работу, где стакан воды стоит на этой полочке, и лист А4 с текстом — разговор художника со искусствоведам на тему, что это такое. Эта работа очень важная для меня, причем мы ее живьем не видели в 1973 году. Никита Алексеев ходил в библиотеку иностранной литературы, и там были почему-то все



*Андрей Монастырский у своей работы
«Пишу и слышу». 1998*



*Андрей Монастырский. Проект БСБ.
Белая стена Бодхидхармы. 2013*

журналы по современному искусству, включая Леонардо, такие журналы редкие по современному искусству, свежие номера. И вот Никита и Ваня Чуйков, они туда ходили, они хорошо читали по-английски.

Д. И.: Доступно всем, это было доступно всем, или нужно было иметь какой-то...

А. М.: Абсолютно доступно. Каждый мог записаться тогда в эту библиотеку. И они это все там читали, смотрели фотографии, и потом нам рассказывали. Самые новые вещи. Также в итоге мы попали на обложку журнала Flash Art в 1977 году. То есть уже на втором году нашей деятельности. Первые четыре акции...

Д. И.: Об этом не знал. Прямо на обложку Флеш-арта?

А. М.: Сейчас я покажу, подождите секундочку. Вот смотрите, 77-й год:

Д. И.: А где здесь вы?

А. М.: Вот видите, нижний ряд? Вот Ричард Серра, далее Бойс...

Д. И.: И ваш лозунг. А кто сделал, кто переправил это?

А. М.: Некто Александр Урусов, приятель Герловиных, у него был роман с итальянкой, искусствоведкой, которая приехала сюда, и вот через нее. Она там фигурирует.

Д. И.: Это 77-й год.

А. М.: Да, 1977 год. Представляете? Это было сильное переживание.



Обложка Flash Art, 1977



*Андрей Монастырский за столом
с журналом Flash Art.*

Д. И.: Это фантастика, это сюрреализм немножко.

А. М.: Именно. Потом в 1980 году в швейцарском «Kunst Nachrichten» мы попали, тоже большая, хорошая статья со многими иллюстрациями, там и моя «Пушка», акционный объект из серии «Элементарная поэзия», кстати, он везде присутствует в первых публикациях, «Пушка» 1975 года. Потом «Акцент» немецкий журнал 1982 года. То есть наши западные публикации были очень хорошего уровня в те ранние годы.

Д. И.: Это хороший стимул для продолжения работы.

А. М.: Конечно, это воодушевляло, очень здорово так, хотя это было и как сновидение какое-то странное.

Д. И.: Но все же, Андрей, часть ли это Второго русского авангарда? Вас довольно часто причисляют к этому движению.

А. М.: Я ничего против этого не имею, просто я говорю, что я этим не интересовался, вы видите вот по этому журналу, кем я интересовался, какими фигурами — Аккончи, Крис Бёрден, Деннис Оппенгейм и т.д., вот фигуры моего интереса тогда.

Д. И.: А не Малевич, не Эль Лисицкий?

А. М.: Нет, я их даже плохо знал, честно говоря. То есть интерес только вот международный, мировой сорвиск, концептуальный.

Д. И.: Это интересно, ведь это отлично от допустим Кабакова, потому что у нас в Нидерландах была некоторое количество лет назад довольно уни-

кальная выставка «Кабаков и Эль Лисицкий», где они оказались вместе. Это было в музее Ван Аббе, куратором был мой близкий коллега Виллем Ян Рендерс. То есть для Кабакова оказывается возможным такое прямое сопоставление, но для вас контекст несколько иной.

А. М.: Абсолютно. Кстати и у нас она была, эта выставка, в музее у Свйбловой тоже. Я даже был на этой выставке. Но мне показалось что сам Кабаков как-то странно ко всему этому относился. Мне кажется, он тоже не очень парился, что он Второй русский авангард. Ему это было как-то, мне кажется, далеко от его увлечений.

Д. И.: Да, вот и Константин Кузьминский в свое время говорил мне, что авангард вторым быть не может. Это как осетрина второй свежести.

А. М.: Да, ироническое отношение к этому Второму русскому авангарду.

Д. И.: То есть допустимо смеяться.

А. М.: Да, смешное, даже сам стиль нашей работы, придумывание акций или обсуждения у Кабакова, знаете, что это напоминало? Это напоминало деятельность тогдашнего Политбюро. Брежнев и члены политбюро.

Д. И.: А кто же был Генсек?

А. М.: Они разные в разных ситуациях. Конечно Кабаков был генсек, в КД я чаще всего был генсек. План вырабатывался в результате коллективного обсуждения. Причем это как-то само возникало. И почему-то наш круг МКШ выступал тогда контрпартнером этому политбюро. Откуда-то из воздуха это все бралось. Как у них из воздуха это взялось, так и у нас.

Д. И.: Это как раз таки приводит к одной теме, может быть, последней, которую я хотел бы обсудить. Сам вопрос политического. Насколько можно судить, место политического в московском концептуализме, всегда связано с иронией. То есть это всегда осмеиваемое.

А. М.: Комар и Меламид, Булатов, конечно, абсолютно.

Д. И.: И для вас это тоже так?

А. М.: Ну, у нас такого мало. У нас это только Лозунг 1977 года, советский, красный: «Я ни на что не жалуюсь и мне все нравится». Это было социокасение, но очень дальнее. Более того, я стремился как-то еще дальше от всего такого отстраниться, я говорил об этом лозунге, что в XVIII веке в Китае в садах вешались иногда такие же на красном фоне, на красном шелке с белыми иероглифами такие парные лозунги.

Д. И.: Но это было вертикально, а у вас горизонтально.

А. М.: Ну да, у нас советский лозунг. Но XVIII века такие вот длинные вертикальные лозунги были китайские. В XVIII веке, т. е. я старался как бы вот подальше от всего тогдашнего советского держаться.

Д. И.: То есть можно сказать, что Андрей Монастырский аполитичен в каком-то смысле?

А. М.: Абсолютно. Но при этом было и странное. В 83-м году что-то в воздухе такое возникло и почему-то я придумал сразу три акции, связанные с группами. Акции «Остановка», «Выход» и «Группа-3», где мы должны были собраться на площади Рижского вокзала и я должен был раздать пришедшим на акцию фотографии предшествующих двух групп — «Остановки» и «Выхода». А Никита Алексеев и Сергей Ромашко, как члены группы «Коллективные действия», должны были встать по краям собравшейся там группы зрителей и сфотографироваться. У Никиты был плакатик со словом ГРУППА, а у Ромашко такой же плакатик с цифрой «3». А между ними стоят зрители. Там был Кабаков, Иван Чуйков, Пригов с Рубинштейном и другие. Я пригласил на эту акцию и Севу Некрасова, но он потребовал, чтобы я с ним встретился там на Крестовском мосту рядом с этим местом за полчаса до акции. Он пытался меня отговорить от акции, не делать её, потому что стрёмно.

Д. И.: Ибо это опасно.

А. М.: Да, и сам не пошел. Хотя он приехал туда рядом на мост, пытаясь меня отговорить.

Д. И.: Это может быть другое поколение, он человек другого поколения. Но Кабаков же тоже такого же.

А. М.: Кабаков того же поколения, да. Вот такие у нас бывали касания социума в 1977 и в 1983 годах. Но это все очень вдали, издали. Ноль какого-то протеста, борьбы, это не то. Это скорее какое-то изучение, исследования положения дел, но не политический протест. На огромной дистанции.

Д. И.: И никогда не было, соответственно, репрессивных акций в этом, как бы, кругу?

А. М.: Было только в 1984 году в связи с журналом «А-Я», нас всех вызывали на Лубянку, меня тоже вызывали, и Кабакова, всех вызывали.

Д. И.: Были сведения, что за акциями наблюдали соответствующие люди издалека.

А. М.: Один даже написал воспоминания, как он там в кустах сидел, про веревку и как они наблюдали.

Д. И.: То есть наблюдали власти.

А. М.: Да, из кустов.

Д. И.: И не понимали, что происходит, решили, что это... Не понимали видимо абсолютно.



Андрей Монастырский. Автопортрет. 2019

А. М.: Но они так элегантно, скрытно наблюдали, что мы сами их никогда не засекали, никогда не видели.

Д. И.: Интересно что эти люди думали о вас.

А. М.: Они думали, что мы сумасшедшие.

Д. И.: Да, но тогда нужно было бы по идее отправлять в другие места.

А. М.: Бывает такое, знаете, легкое сумасшествие, игровое. Они же фотографировали из кустов телевиками. У них есть коллекция фотографий. Мы пытались их раздобыть, Игорь Макаревич пытался, но не получилось. Был момент, когда можно было получить эти фотографии. При Ельцине. Да они ведь им ни к чему были совершенно. Но как-то не сложилось. Это очень жалко.

Д. И.: Да, это ведь другая перспектива совсем.

А. М.: Да, это потрясающе было бы интересно.

Д. И.: Но, в принципе, как бы завершая контекст, можно сказать, что Монастырский и Кабаков это две оси московского концептуализма. Иногда говорят о том, что ваша фамилия вступает в интересный диссонанс с фамилией Кабакова, потому как парадигма чисто русская: это извечное противопоставление монастыря и кабака.

А. М.: Точно! Кстати, я даже не думал об этом.

Д. И.: И, соответственно, есть эстетическая разница, есть ментальная, даже коммерческая. Между кабаком и монастырем. То есть монастырь предполагает аскезу, предполагает также некую...

А. М.: Я и ушел потом в аскезу, написал «Каширское шоссе». При этом «Монастырский» — это ведь псевдоним.

Д. И.: Конечно, поэтому это искусственно, то есть это выбранный номен.

А. М.: Не мной кстати выбранный, моим школьным приятелем, с которым мы ходили в литературный клуб с 1965 года. Это он мне придумал «Монастырский», а я ему придумал другой: «Вера Осенний». Он тоже тогда стихи писал.

Д. И.: Этот тоже очень хороший. Метафизически.

А. М.: Мы тогда увлекались символизмом. Я помню, что руководитель нашего клуба всегда нас приветствовал типа: вот под знаменем символизма пришли люди. Ну, я имею в виду старших символистов — Брюсов, Бальмонт, Мережковский, Минский, Гиппиус (А. Добролюбова и И. Коневского мы тогда не знали, их не печатали).

Д. И.: Белый, Блок?

А. М.: Это младосимволисты, в основном это сначала были Брюсов и другие, старшее поколение...

Д. И.: Но то есть вам кажется такая необычная оппозиция возможной?

А. М.: Какая?

Д. И.: Кабаков — Монастырский.

А. М.: Да. Очень интересно. Это именно так и есть. Самая суть, наверное, состояния здесь, здешней ментальности — между аскезой и кабаком. Между водкой и похмельем.

Д. И.: Символично. Понятно. Огромное вам спасибо, Андрей. Мне кажется, мы провели подробную беседу и, собственно, затронули очень многие моменты, которые прольют больше света на весь феномен движения. У меня по крайней мере возникло больше понимания очень важных моментов, структурных элементов, которые не хватало для понимания и вас, и всего движения. Мы подготовим, соответственно, публикацию, расшифруем.

Елена Пенская: Хорошо. Спасибо большое. По-моему, получилось не просто интересно, а какое-то событие. Я с огромным удовольствием слушала. Хотела сказать, что я пришлю такой набросок портрета, который я уже несколько, некоторое время составляю, портрета собственно Андрея. Это называется как раз вот к завершению нашего разговора «Портрет в интерьере Высокопетровского монастыря».



Андрей Монастырский. Записи на стеллаже. Переплетенные дневники

А. М.: А, конечно, где мы работали вместе.

Е. П.: Я думаю, что еще там кое-что доспрошу, но сегодня было просто прекрасно. И хочу сказать, что у наших студентов огромный интерес к тому, что делал Андрей, и то, что сейчас существует.

А. М.: Да, мы же сейчас 16 том «Поездок за город» начали. Уже первая вещь готова.

Д. И.: А как в плане издания, есть какие-то соображения, где это может появиться...

А. М.: Пока нет. Я сделал самиздат, называется «Пять томов», последний, вот после того, как последний вышел 6–11 тома у Германа Титова. А я сделал потом еще пять томов, с 12-го по 15-й, плюс — вот это первая акция 16-го тома, но это самиздатовский томик альбомного типа размером А4 всего в нескольких экземплярах.

*Беседу с Андреем Монастырским
провел и записал Денис Иоффе
(при участии Елены Пенской).
Расшифровал Михаил Дорогов*

Елена Пенская

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
e.penskaya@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2469-584X>

Elena Penskaya

National Research University
High School of Economy
e.penskaya@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2469-584X>

ПЕРСОНАЖИ В ПОИСКАХ АВТОРА.
ХАРАКТЕРОЛОГИЧЕСКИЕ РАДИКАЛЫ В ДНЕВНИКЕ
АНДРЕЯ МОНАСТЫРСКОГО 1981–1984 гг.
К ПРОБЛЕМЕ ЭГО-ДОКУМЕНТОВ В КОНЦЕПТУАЛИЗМЕ*

CHARACTERS IN SEARCH OF AN AUTHOR.
CHARACTEROLOGICAL RADICALS IN ANDREI
MONASTYRSKY'S DIARY FROM 1981–1984. ON THE
PROBLEM OF EGO-DOCUMENTS IN CONCEPTUALISM

Личные записки Андрея Монастырского находятся в многослойной парадигме контекстов. Пересечение границы, отделяющей интимное, частное от публичного, произошло в 2014 году, когда *Дневник* был опубликован в малой серии изданий «Библиотека московского концептуализма Германа Титова». Он был предъявлен широкой аудитории, не только посвященных, но и далеких от какого-либо прямого взаимодействия со средой и референтным кругом, существующих в реальности, принципиально иной, чем та, что стала поводом для рождения дневниковых записей 1981–1984 гг. Обретение публичного статуса, жесткий выход из зоны интимного сопоставим с разрушением герметичной конструкции. 30 лет отделяет создание частной документации от ее нового книжного формата. Это необходимый и достаточный срок для заверше-

* В данной научной работе использованы результаты проекта «Язык, литература, культура в историческом и социальном измерении» (HSE-BR-2025-031), выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ. This work/article is an output of a research project (HSE-BR-2025-031) implemented as part of the Basic Research Program at HSE University.

ния целого ряда политических, социальных процессов, смены поколений. Гуманитарной науке еще предстоит проанализировать метаморфозы, что произошли как с самим автором дневника, так и с интерференцией контекстов.

Ключевые слова: Дневник, московский концептуализм, эго-документы, референтный круг, трансформация, дискурс, персонаж.

Andrey Monastyrsky's personal notes are located in a multi-layered paradigm of contexts. Crossing the boundary separating the intimate, private from the public occurred in 2014, when the *Diary* was published in a small series of publications «Library of Moscow Conceptualism by German Titov». It was presented to a wide audience, not only dedicated, but also far from any direct interaction with the environment and the reference circle, existing in a reality fundamentally different from that which became the reason for the birth of the diary entries of 1981–1984. Gaining public status, a hard exit from the intimate zone, is comparable to the destruction of an airtight structure. 30 years separate the creation of private documentation from its new book format. This is a necessary and sufficient time to complete a number of political, social processes, and generational change. The humanities have yet to analyze the metamorphoses that occurred both with the author of the diary himself and with the interference of contexts.

Key words: *Diary*, Moscow conceptualism, ego documents, reference circle, transformation, discourse, character.

Введение в тему

Последние полтора десятилетия после смерти Всеволода Некрасова (1934–2009) и обретения его архива мне приходилось заниматься изучением наследия неофициальной культуры, искусства второго авангарда в завершенной стадии и продолжающемся измерении (Пенская 2020; 2021; 2025). Однако, следует учитывать, что к моей отстраненной и по возможности объективной научной позиции добавляется существенный фактор, влияющий на исследовательскую оптику. Данный фактор связан с наличием дополнительного знания — наблюдений в качестве свидетеля и в какой-то степени участника событий, происходивших в изучаемой среде позднего советского андеграунда конца 1970–1980-х гг. Обсуждаемый *Дневник* Андрея Монастырского (Монастырский 2014) не является для меня исключением, поскольку в нем реконструируются детали, памятные для меня в силу нашего знакомства в 1979 г. благодаря общему месту работы. Как сослуживцы, мы сотрудничали в Государственном Литературном музее вплоть до завершения советского культурного проекта в начале 1990-х. Во многом Андрей Монастырский в эти годы стал для меня в каком-то смысле гуру и в силу ряда обстоятельств, проводником, интерпретатором контекстов, ключевых фигур московского и европейского концептуализма и шире — российского андеграунда — его законов, генезиса. Сквозь призму личности Андрея Монастырского, художественной практики его круга во многом складывалась моя рецепция столкновения эстетических концепций, кризисных ситуаций в сложно устроенном полемическом пространстве культуры на протяжении ряда лет. Опыт живого непосредственного общения с автором дневника в данном случае невозможно игнорировать.

Дневник А. Монастырского в кросс-культурной системе координат

Личные записки Андрея Монастырского пребывают в многослойной парадигме контекстов. Пересечение границы, отделяющей интимное, частное от публичного, произошло в 2014 году, когда *Дневник* был опубликован в малой серии изданий «Библиотека московского концептуализма Германа Титова». Этот момент, казалось бы, однократный, одноразовый — на самом деле оказался сильным жестом, многомерным актом. Он был предъявлен широкой аудитории, не только посвященных, но и далеких от какого-либо прямого взаимодействия со средой и референтным кругом, существующих в реальности, принципиально иной, чем та, что стала поводом для рождения дневниковых записей 1981–1984 гг. Обретение публичного статуса, жесткий выход из зоны укрытия сопоставимо с проколом пузыря, оболочки, разрушением герметичной конструкции. Тем не менее тридцатилетие, отделяющее создание частной документации от ее нового книжного формата, с одной стороны, достаточный срок для завершения целого ряда политических, социальных процессов, смены поколений, с другой — слишком короткая временная дистанция, «завершенная незавершенность», прорастающая в современность, препятствует полному анализу тех глубоких метаморфоз, что произошли как с самим автором дневника, так и с интерференцией контекстов. Парадоксальное совмещение пластов подлежит археологической расчистке.

Новая процессуальность и стратегии архивации в московском концептуализме после 1990-х годов

В контексте многоступенчатого развития советского неофициального искусства московский концептуализм занимал особое место и опирался на фиксацию реальности, превращая документ в артефакт и перформанс, создавая «язык документа» в системе акций группы «Коллективные действия». Акционизм КД — процесс «делопроизводства» — закреплён в папках и сборниках МАНИ — Московского архива нового искусства.

Документация истории КД, формирование лингвистического аппарата, а также продукции прошла несколько этапов. Она зафиксирована в материалах самих ПАПОК МАНИ. С 1981 по 1986 гг. вышло пять папок, над составлением которых работали Андрей Монастырский, Вадим Захаров и Виктор Скерсис, Елена Елагина и Игорь Макаревич, Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов, Константин Звездочетов (завершил пятую папку Георгий Кизевальтер).

Генезис проекта в свою очередь породил несколько ветвей, объединяющее ядро которого так или иначе сводилось к архивным практикам.

Известно, что с самого начала МАНИ возник как архивный проект. Архивирование было заложено изначально и оно опиралось в том числе на использование документов личного происхождения, получавших новую валентность в художественной среде.

Сложился нарратив метаописания всех исторических этапов становления проектов. Сама ситуация рассказывания сюжетов и деталей встроена в сам процесс функционирования проекта в его амбивалентной ипостаси: многократно завершённом качестве и мемуарно пролонгированном. Таким образом, ситуация, обладающая одновременно финалом и продолжением имеет свою композиционную и смысловую конструкцию, в которой обозначены точки отсчета — изобретение терминологического сопровождения, закрепление авторства, формирование референтного круга с границами, достаточно гибкими, благодаря чему в него могли войти как постоянные участники, так и случайные лица, блуждающие по всему культурному полю 1960–1980-х гг. Концептуалистское делопроизводство закрепляло след каждого в том или ином акционистском объекте. Закономерно, что с самого начала совокупность этих вербальных и визуальных следов, знаков создавала свой язык документации, отчетливо узнаваемый на пестром ландшафте.

Неслучайно именно слово дало импульс, ставший концептообразующим стартом.

Само обретение термина *постфактум* описано как начало некоего дневникового эпоса. Его структурными компонентами являлись спонтанные беседы Андрея Монастырского, Никиты Алексеева, Льва Рубинштейна. Рассказывание обретает коммеморационный характер и содержит формульный образ сказителя, начинаясь с «Я помню»: «Я помню, как однажды мы втроем — Никита Алексеев, Лев Рубинштейн и я, — в конце 1975-го или в начале 1976-го сидели в квартире Иры Наховой на Малой Грузинской и говорили о том, что хорошо бы сделать журнал, посвященный неофициальному искусству. И в этом разговоре как раз прозвучало название такого журнала. Не помню, кто именно, но кто-то из нас произнес слово «архив» — «архив нового искусства». Мне кажется, это был Рубинштейн, потому что он был связан с какими-то архивными делами» (Монастырский 2018).

Позднее, с 1981 по 1986 год были созданы пять авторских папок, куда вкладывались тексты и художественные произведения. К тому времени вокруг деятельности «Коллективных действий» и Андрея Монастырского сложилась и устойчивая мифологическая интерференция пластов личного и общего пространства, поддерживаемая и развиваемая самими авторами. По мнению Андрея Монастырского, сначала документация «Поездок за город», а затем первая папка МАНИ стали объединяющими изданиями, которые зафиксировали этот круг. Название архива — МАНИ — впоследствии стало самоназванием круга московского концептуализма до 1988 года, пока не было заменено П. Пепперштейном термином НОМА. Термин МАНИ употреблялся как синоним «Московской концептуальной Школы» — и в то же время архив, изжив форму папок, принял сначала образ сборников, составленных Андреем Монастырским, а затем музея, созданного Николаем Панитковым. Существует и дополнительное толкование термина, при-

водимое художниками: МАНИ — это MONEY — деньги. Но автору данной статьи мерещились в этом звукосочетании другие смыслы. Мани (др.-исл. Máni — «месяц») напоминал о персонификации месяца (Луны) в скандинавской мифологии. Тишина и отрешенная укромность в «миру» Андрея Монастырского, его пребывание в иных сферах и заведывание чем-то не очевидным, не проявленным до конца — все это создавало притягательную легенду. Иногда Андрей выходил из своей мифологической роли и живо интересовался происходящим по другую сторону кулис, обсуждал слухи, интриги, коллизии. Вдобавок проступал иной дополнительный смысл в названии. Он отсылал к соблазнам мысли, языка, действия, благодаря всего лишь одному фонетическому сдвигу ударения: МАНИ — от глагола манить, заманивать, притягивать. Побудительная грамматическая конструкция, обладая сильной коммуникативной составляющей, предполагала обращение, приглашение, одновременно сладостное и опасное попадание в какой-то капкан. Группа художников представлялась ловцами, тонко и умно расставлявшими интеллектуальные сети для добровольцев, охотно разделявших этот соблазн.

Эффект оборотничества присутствовал в поведенческой стилистике лидера и в стратегии группы в целом. Делопроизводство обретало сакральный статус, процесс документооборота порождал множественность терминов, понятий, метаморфозы которых были ощутимы уже в легких вибрациях заглавий. Являясь ветвями одного архивного ствола, папки МАНИ, сборники МАНИ, «Поездки за город» связаны между собой осязаемостью документа, тактильным чувством.

Генезис проектов МАНИ носит словно бы растительный характер выращивания случайно или намеренно брошенного зерна — в разговоре, в беседе, затем проросшего в первой акции в 1976 году, через четыре года по следам которой в 1980 году Монастырский составил первый том «Поездок за город» — сборника документации акций КД. Прорастание продолжилось в папках МАНИ. В каждой папке-лаборатории отражалась индивидуальная, субъективная сторона «дежурного», составителя, портретировавшего культурный ландшафт 1980-х. Вариативность как залог природной гибкости рамок проекта, его пластичности, стала его опознавательным знаком. Изменялись список авторов, чьи работы включались в папку, конфигурация материала, концепция и наполненность каждой папки. Но фактура оставалась константной: папки обязательно содержали фотографии, литературные и критические тексты, рисунки, имитируя выставочное сопровождение.

Эволюция изначальной идеи прослеживалась в том, какие трансформации претерпевали сборники МАНИ в 1986–1991 годах. В собраниях текстовых и иллюстративных материалов разной формы, в диалогах, безтекстовых коллажах, в фотодокументировании выставок в режиме реального времени, создании фотохроники, фоторепортажей для презентации тех или иных тезисов отчетливо просматривалась переходность, рубежность

языка московского концептуализма, закономерно впоследствии переместившего архивные коннотации в категорию музея МАНИ.

Баланс текстового и визуального, динамическое равновесие объединило «Поездки за город» первую папку МАНИ и за полтора десятилетия закрепило базовые концептуалистские положения, обозначив лица неофициального искусства Москвы конца 1970-х — начала 1980-х годов, закрепили границы и типологический диапазон метарефлексии в контексте моделирования инструментов дискурсивного аппарата. Неслучайно в изданиях обсуждались не столько работы концептуалистов, сколько само направление, сама школа и её положение, состояние. Среди преобладающих, но постоянно циркулирующих тематических кластеров в сборниках присутствовали описание и анализ конкретных проектов; социология и аксиология «зрителя-персонажа»; причины и предпосылки возникновения тотальных инсталляций; выяснение значения характерных для этого круга терминов. Например, все стадии рождения смысловых оболочек термина прослеживаются применительно к понятию «колобковость», придуманного Павлом Пепперштейном, участником группы «Инспекция “Медицинская герменевтика”» (1987–2001). По определению Пепперштейна «колобковость» означает «ускользание», а сказочный персонаж Колобок является символом ускользания от прямых интерпретаций и толкований, чётко очерченного «я».

Таким образом, сборники МАНИ повлияли на развитие искусства, предоставив альтернативный способ сохранять, представлять и критически описывать творчество представителей Московской концептуальной школы.

Кроме того, благодаря сборникам МАНИ стал понятен процесс создания языка современного искусства, который в 1990-х годах использовался философами, критиками, искусствоведами и историками искусства.

Поэтому неизбежен еще один важный виток развития московского концептуализма — изобретение алфавита этого сконструированного сообщества. Таким алфавитом стал *Словарь терминов московской концептуальной школы* — совместный проект московских художников, в котором приняли участие почти все представители концептуального круга (*Словарь* 1999). Составителем и идейным творцом словаря считается Андрей Монастырский. *Словарь терминов* способствовал новому пониманию произведений искусства. Интерпретация знаков и символов, заложенных в концептуальных работах, стала одним из главных признаков московского концептуализма. Картину начали заменять объект, инсталляция, акция, перформанс, хеппенинг; объединял различные аспекты искусства. Термины словаря включали визуальные и речевые знаки, идеологические, семиотико-эстетические дискурсы, отдельные синдромы, анализы художественного жеста и текста, системы и концепции; позволил выработать локальную интерпретацию интернационального языка концептуального искусства. Благодаря этому московский концептуализм пошатнул упрощённые представления о советском опыте, которые сформировались на Западе в рамках манихейской картины мира времён холодной войны; импульсы словаря

повлияли на творчество молодых художников. Модели и схемы московского концептуализма нашли отражение в произведениях и текстах группы, для которой был создан словарь, и других авторов, на которых это направление оказало сильное воздействие (Kusovac 2021).

Программная систематизация свидетельствует о завершении процесса. *Словарь терминов* — не просто лексикон. Это одновременно языковой свод, фиксирующий сложившуюся в определенных социальных контекстах иерархию эстетических практик и систему понятий, это «язык в языке», «словарь в словаре», заархивированный и одновременно развивающийся. Он стоит не просто из словарных статей, а из словарных гнезд, содержащих свою микроисторию и притчевый пласт. При этом возникновение «архива» маркирует, по мнению участников, остановку, уход живой практики искусства.

Московский концептуализм в контексте архивного поворота 1990-х гг.

«...одно из важнейших достоинств МАНИ — это вещественность, предметность, фактурность. Вообще, самое ценное в любом архиве — это предметные дела: цвет и запах бумаги какого-нибудь 1976 года или особая эстетика машинописного шрифта. Любой архивный документ в этом смысле — абсолютно бесценная вещь. Все эти рукописные пометки, пятна, изломы — это само время. Архив дает нам пластику и реальность времени, его вещественность» (Монастырский 2018).

Как известно, архив с 1970-х гг. в гуманитарных исследованиях становится базовым понятием в антропологии, истории знания, философии и культурологии. Суть архивного поворота в гуманитарных исследованиях заключается в том, что архив рассматривается не просто как хранилище документов прошлого, а как система, которая определяет правила отбора, классификацию собранного и представления пользователей об истине и не-истине мира. Ключевой предпосылкой для «архивного поворота» стали работы философов, в частности Мишеля Фуко и Жака Деррида, которые актуализировали феномен архива и превратили его в инструмент формирования исторической памяти и контроля над ней. «Архивный поворот» связан с концепцией исторической памяти, так как архивы выполняют функции института памяти, предоставляя информацию для реконструкции исторической реальности и формирования исторического сознания и национальной идентичности. Кроме того, развитие цифровых технологий, которое связано с «медиальным поворотом», влияет на конфигурацию памяти: историческая память как полифоническое многоголосое целое разворачивается силами цифровых медиа от институтов к индивиду. Рассекречивание документов после распада СССР. В СССР огромный массив документов был закрыт для исследователей, из-за чего современная история страны создавалась без серьезной источниковой базы. Перестройка и последовавшие за ней преобразования включали и рассекречивание

документов, ранее недоступных широкому кругу читателей. Этот процесс известен под названием «архивная революция».

Создание архива писателем или художником имеет нередко перформативные коннотации. Перформативность архива и архивация перформативных видов искусства, соотношение реальности и репрезентации, архива и памяти давно стали смежными проблемами, в частности, в работах Роузли Голдберг (Голдберг 2015). Родственность документации и перформанса очевидна. Филип Ауслендер рассматривает, к примеру, перформативный аспект архива, в свете теорий медиализации культуры. Он считает, что границы между «документальной» и «театральной» аспектами перформанса достаточно условны и ставит центральный вопрос — о перформативности самой документации. Согласно Ауслендеру, «акт документирования события» уже несет в себе эквивалент перформанса (Auslander 2006).

В современном трансдисциплинарном теоретическом дискурсе «архивный поворот» с начала 1990-х гг. стал одной из лидирующих тем в гуманитарном знании и в размышлениях о культурной памяти, формирования языка описания новых художественных и литературных практик. Истоки этого «архивного импульса» складываются в осмыслении исторического прошлого и в общем русле проблематики «memory studies».

Научная рецепция архива литературного андерграунда сегодня находится в двух системах координат: синхронической и диахронической. Последняя предполагает рассмотрение исторического развития тех или иных явлений андеграундной культуры как целостного явления со своими закономерностями, тогда как синхронический аспект дает возможность наблюдать в определенный момент времени состояние неофициального пласта культуры, претерпевшей эстетические трансформации в новых политических условиях. «Архивный» писатель, художник (поэт самиздата, теоретик) поэтому трактуется как «литературная личность», особый тип художественного поведения, в котором различим целый набор жестов, ролей. Неслучайно авангард становится почвой и средой для закрепления этого творческого склада в первой трети XX в., чтобы затем, претерпев метаморфозы, возродиться в эпоху постмодернизма (Spieker 2002).

Концептуальная литература и искусство особенно восприимчивы к «языку архива», его семантической и метафорической семиологии и смысловой архитектонике. В «архивном воображении» возникает маркированное жанровое поле, включающее разнообразие подвидов — папки, альбомы, реестры, списки, «картотеки», справки, календари, объединенные общей установкой на предметность, материальность литературных / художественных рукотворных артефактов, использующих средства печатного набора на машинке, клей, скрепляющий разнородные листы тетрадей, журналов, газет, блокнотов.

Архивные стратегии в неофициальной культуре имеют самостоятельное значение и формируются под воздействием нескольких факторов. Оспа-

ривание традиционных иерархий в культуре и искусстве, сложившихся не в последнюю очередь под влиянием идеологических и академических регламентов советской эпохи, в связи с завершением цензурных ограничений и распадом СССР, а также с последующей радикальной перестройкой литературного и художественного ландшафта, его границ, способов коммуникаций и распределения позиций внутри этого пространства, — все эти процессы сопровождались реконfigurацией явлений по всему полю.

Маргинальное, исключенное, запретное, периферийное передвинулось в центр, а произведения и авторы, публиковавшиеся в самиздате, обретали качества канонической литературы. Тема внутренней канонизации самиздата, феномен самоканонизации требует отдельного последовательного изучения. Однако, очевидно, что к середине 1990-х гг. увеличивалось число текстов, художественных произведений, акций и инсталляций авторов, вышедших из неофициальной культуры. Становление «новой классики», главных действующих лиц и второстепенных, сопровождают повторы, классификации, реинтерпретации: например, пере- и метасхематизации акций группы «Коллективные действия», списки мест всех акций (территориализация), склонность к иерархизации (назначение элит и исключение других их из этих элит, предшественников и последователей).

При этом в намечившихся стратегиях прочитывается ироническое и пародийное отражение механизмов канонизации, сложившихся в советской культуре, впрочем, наследующей «порядкам» и «правилам» XIX в. Культ классики, почетных списков и единых списков обязательного чтения, входящего в школьную программу (так называемый «школьный канон»), например, в случае с «Открытым письмом» Дмитрия Пригова (1984) может выступать как стилизованная мифическая генеалогия его друзей-художников и как программа будущего панегирика, а в другом — как классический деконструктивистский жест тиражирования и демонтажа (коллекции Кабакова и сошедшие с ума коллекционеры).

«Библиотека московского концептуализма» Германа Титова, вологодского бизнесмена, коллекционера и издателя, была объявлена в 2009 г. В конце апреля 2012 г. в магазине «Фаланстер» прошла юбилейная презентация 20 томов. Музей или галерею Титов не собирался открывать, а вот на расширение «Библиотеки» рассчитывал. Этот знаковый проект, фигура Титова, причины побудившие его взяться за издательское дело, обстоятельства завершения этого начинания, логика составления «библиотеки», — все это ждет серьезного обсуждения. Несколько локальных рецензий, появившихся в те годы, картину не проясняют. Симптоматично, что в 2010 г. в Государственном центре современного искусства (ГЦСИ) в рамках фестиваля коллекций современного искусства открылась выставка из собрания Титова. Критики отмечали цельность коллекции, профессионализм отбора, ориентацию на архивные экспонаты, ставшие к тому времени раритетами.

В коллекции представлен круг московского концептуализма: классики Илья Кабаков и Виктор Пивоваров, Павел Пепперштейн, Константин Звездочетов.

Смысловой центр собрания — проект Андрея Монастырского «Коллективные действия» (КД): фотографии «Поездок за город», «Утро туманное, утро седое» (1993) Олега Васильева, согласно Титову, почти совпадают с пейзажем, где проходила одна акция «Коллективных действий». В данном случае значим параллелизм собирательства, и «Библиотека московского концептуализма», куда вошло то, что пылилось в столах и было рассеяно по сам- и тамиздатам, давно ставшим библиографической редкостью.

Вокруг издательского проекта возникал самостоятельный авторский нарратив. Герман Титов комментировал замысел: «Библиотека существует в формате большой и малой серии. Большая — это такие инкунабулы, которые очень важны для московского концептуализма и, надеюсь, для русского искусства в целом... Возможно, это будет около 30 томов, целая полка образуется...» (Титов 2012), — куда войдут тексты Кабакова, Монастырского, книга Вадика Захарова, *Капитон*, книга «Мухомор», воспоминания Вагрича Бахчаняна, «Коллективные действия» и т. д. Важно отметить, что «актуальное» соседствовало в этом перечне с мемориальным.

Персонафицированные стратегии московских концептуалистов: новая исповедаемость в публикациях 1990–2000-х гг.

Концепция персонафицированности, сложившаяся в московском концептуализме, проявлялась в приобретении фикционального статуса. Концептуализм ставил под сомнение твёрдую идентичность авторов, отменял дифференциацию их позиций. Необходимость личного присутствия автора в произведении считалась скомпрометированной. В московском концептуализме авторы и зрители были практически уравнены в правах. Произведение мыслилось как процесс или действие, которое могло происходить как в реальности, так и в сознании.

В произведениях появлялись вымышленные писатели и живописцы, которых называли «персонажными авторами». Например, Ильей и Эмилией Кабаковыми был выдуман художник Шарль Розенталь, картины которого отмечены влиянием кубизма и супрематизма. Фразы на белом экране принадлежат фиктивным персонажам, которые позволяют себе высказывать о предметах суждения или устанавливать логические связи. В рамках концептуализма были распространены игры в персонажей, когда работы создавались от лица вымышленных писателей и живописцев («персонажных авторов»). Например, Комар и Меламид придумали двух персонажей, от лица и за подписью которых создавали работы (Смирнов 2021).

В статье Свена Гундлаха «Персонажный автор», опубликованной в журнале *А-Я* (1985), на примере творчества Владимира Сорокина, формулируются принципы концептуалистского типа авторства, сложившегося в особой неформальной микрокультуре, сообществе художников и поэтов. Этот

метод, по мнению Гундлаха, позволил сначала выдумать некоего «автора», а затем им, этим персонажем, создать произведение. Гундлах подчёркивает, что выдуманный автор оригинален, и вся «соль» художественного события оказывается помещена в качестве гипотетического сочинителя в процессе восприятия произведения.

Думается, сильная персонифицированность, концентрации как на групповых, так и индивидуальных формах самопрезентации была в свое время следствием нескольких факторов. При всех различиях и нюансах, возрастных, поколенческих, в том числе к объединяющим факторам участников Московского концептуализма можно отнести социальные «корни»: «столичность», общий относительно благополучный бэкграунд, (родители принадлежали советской культурной элите, занимая ключевые позиции в советской культуре), наличие «родового тыла» и символического «семейного культурного капитала», конвертируемого самостоятельно, согласно собственным запросам, а также эстетическим и художественным интересам. Члены группы «Коллективные действия», как правило, изначально имели хорошее художественное и гуманитарное образование, закончив лучшие учебные заведения Москвы. Профессиональная занятость, отнюдь не маргинальное положение в социуме 1970–1980-х, коммуникационная открытость основателей КД не в последнюю очередь обеспечили двойственность Московского концептуализма одновременно на периферии официального и в самом эпицентре современного позднесоветского искусства.

Синтез персонифицированных стратегий, разработка авторской персонажности, разносторонний и глубокий дискурсивный опыт, языковые инструменты описания реальности — подобный ресурс оказался остро востребованным в новых постсоветских условиях, в переходный период конца 1980-х — начала 1990-х и далее, когда отчетливо обозначились смысловые лакуны, пустоты, зияния в культурном пространстве — все те категории, которые давно были освоены создателями и участниками КД.

Реконфигурация культурного пространства 1990–2000-х создала условия для образования новой персонажности, проявленной в изменении статуса концептуального искусства, его идеологических, нарративных конструкций, методологии, позиционирования на арт-рынке. Открытое международное и российское признание, стабильность и обретение ключевых мест в современной культурной иерархии, некоторая «мэтризация», канонизация и эталонность московского концептуализма достигнуты не в последнюю очередь благодаря инициированию метакоммеморационных и автомемориальных тенденций в постсоветском искусстве.

Публикации эго-документов, воспоминаний тех, кто принадлежал неофициальной культуре второй половины XX века в ведущих постсоветских издательствах, маркировала становление новой персонажности, закреплённой в создании фигуры, «закрывающей занавес», «летописца», «архивариуса», обозревателя, «подводящего итоги», монтировщика очередного *fin de siècle*.

Юбилеи, круглые даты, прощания, уход из жизни, смерть — естественный и противоестественный ход событий так или иначе закрепляли устойчивость некрологической тональности эпохи и ее погребальную ритуальность.

Мир больше не тот, что был

.....

Кто думал, что их сотрет,
как резинкой с бумаги усилья карандаша,
время? Никто, ни одна душа.
Однако время, шурша,
сделало именно это.

(Бродский 2011).

Ревизия современного искусства в контексте личной биографии порождает новую исповедальность как доминирующую характеристику аналитического собирательного нарратива в публикациях, акционизме и художественных проектах 1990–2000-х, ориентированных как на рецепцию общих социокультурных процессов, так и на личные, индивидуальные события, ощущения и жизненные вехи. При всех различиях переживаний сходных психо-физиологических состояний, свойственных поколению рожденных в конце 1940-х — 1950-х годов, диагностирование возрастной рубежности, является общим симптомом в описательных нарративах выявления цикличности фаз внутренних и внешних кризисов, групповой реконфигурации, сломов культуры, пережившей радикальную смену конструктивных ценностей и ориентиров в 1990-х.

К подобной симптоматике можно отнести, к примеру, первую персональную выставку «Пустые иконы» группы «Инспекция Медицинская герменевтика» в 1993 году в L-галерее, где предметом манипуляций художников явились репродукции русских икон, лишенных изображения фигур святых. Безопасное переосмысление идеологических стереотипов, утратив оппозиционность, переакцентируют концептуалистский жест, направляя его в сторону «завершения», «закрытия» богословских толкований и через «пустоту» прочтение православия в духе дзен-буддизма.

Если в 1990-е годы происходит актуализация и освоение в новых условиях арт-рынка художественных и интеллектуальных практик, сложившихся в предыдущие десятилетия, то с точки зрения «медицинской герменевтики», в 2000-е диагностируется концентрированный «выброс» мемуарно-дневниковой энергии, что проявляется в выставочных проектах и публикациях. Энергетическая составляющая просматривается в новой персонажности действий художника Вадима Захарова, «архивариуса» московского неофициального искусства. В 1980-е участвовал в составлении папок Московского архива нового искусства (МАНИ). Длительное время собирал собственный архив документов и коллекцию произведений московского концептуализма, которые сыграли большую роль в сохранении

и изучении творчества художников. В собрание Захарова входят редчайшие материалы, касающиеся выставок в России и за рубежом: фотографии, аудио- и видеозаписи, каталоги, пригласительные билеты. В середине 2000-х Захаров (совместно с куратором Екатериной Деготь) составил сборник *Московский концептуализм*, объединяющий в себе ключевые тексты и документы движения. Личная биография художника дополняется и подменяется подвигами и похождениями его всевозможных альтер эго. Например, название издаваемого в 1990-х гг. Вадимом Захаровым журнала *Пастор* вызвало к жизни персонажа, именуемого Глупым пастором. Этот самый герой то оказывается на подводной лодке, то странствует по Испании по следам Дон Кихота, то в качестве «Теологической дискуссии» вступает в поединок с профессиональными борцами сумо. Приключения Пастора-художника запечатлены в фотографиях. В Третьяковской галерее на Крымском валу в 2006 году открылась выставка Вадима Захарова «Двадцать пять лет на одной странице». Слово «история» в этом случае двойственно — это и history, и story. Респектабельная и тяготеющая к «всеобщности» история, вбирает классическую литературу от *Дон Кихота* и *Мертвых душ* до Пруста и Кафки, дальневосточную философию и христианство, у Захарова оборачивается множеством апокрифов, фикций и мистификаций. Через два года на выставке в московской галерее GMG Вадима Захарова «No Distance», были представлены произведения, сделанные в Риме, где художник провел несколько месяцев в качестве стипендиата премии Иосифа Бродского, и мебель, сконструированная по моделям иконописцев. Возвращенный alter ego 1990-х — пастор, персонаж-исследователь разнообразных чудес мира, ловил в этом проекте на удочку ангелов, играл с самим собой в прятки в заставленной старинными фолиантами библиотеке американской академии.

Видеоархив Вадима Захарова документирует деятельность современных московских художников в 1989–2014 годах. А каталог *Постскрипtum после R.I.P. Видеодокументация выставок современных московских художников 1989–2014. Камера, инсталляция, архив. Вадим Захаров*, подготовленный к одноименной выставке в Музее современного искусства «Гараж» включает обзор 228 персональных и групповых выставок современного русского искусства, состоявшихся в 1989–2014 годах в России, Франции, Германии, США, Италии, Австрии. В этом проекте представлено полное картографирование ландшафта современного искусства — от первых показов московских концептуалистов, их предшественников и последователей в перестроечные годы до последних лет. Семантической кульминацией проекта считается визуальное конструирование мифологического универсума как собрания биографических легенд, представленных как хроника жизни героев-олимпийцев, ключевых персонажей российской арт-сцены: Юрия Альберта, Илью Кабакова, Юрия Лейдермана, Андрея Монастырского, Виктора Скерсиса, Павла Пепперштейна, Бориса Гройса, Виктора Пивоварова, Никиту Алексева, Дмитрия Пригова, Ивана Чуйкова и многих

других (Постскрипtum 2015). Каталог и выставку нередко сравнивают по масштабу с Библией, «книгой бытия» московского концептуализма. Драматургические сценарии коллекционирования, конфликты, коллизии, сюжеты Вадим Захаров выстраивает как перформативный процесс, балансирующий на грани нарратива и действия. Неразделимость художника, издателя, архивиста и коллекционера декларируется Захаровым, а его почти хирургическое вскрытие работы механизмов памяти, лаборатории архивирования, где культивировались определенного рода вирусы, бактерии, послужившие импульсом для коммеморационной эпидемии 2000-х, показало действенность такой культурной энергетики. Она вызвала «новую открытость», а бум мемуарных самопрезентаций в художественной среде 2000-х заполнял зияния, исторические разрывы, лакуны (Захаров 2022). Диагноз московского концептуализма, который ставит Захаров, — это незавершенность истории, история, растянутая во времени. «инструментарий, разработанный московским концептуализмом за этот огромный период, включает в себя и сон, и пустоты, и дуракаваляние, ничегонеделание, незалипание, себяругание и многое другое, что позволяет художникам засыпать, уходить и приходить обратно. И все это бюрократически документировать, показывая другую фундаментальную сторону московского концептуализма — архивную. Здесь Архив понимается как коллективный языковой резервуар, работающий не столько по принципу склада и хранения личных и коллективных материалов, а как саморазвивающийся текст, не имеющий конца.

Можно и так сказать: московский концептуализм — это живой саморазвертывающийся текст, перманентно растягиваемый по краям культуры и искусства многоплановой (часто абсурдной) деятельностью его членов, удерживающих в постоянном поле зрения не форму и стилистику явления, а некий объединяющий всех дискурс — дискурс Неизвестного. Именно в этом стремлении к ужасу пустого листа, понимаемом как метод, и находится граница, отделяющая концептуальных художников от всех других. Как это ни странно звучит, но именно «дискурс Неизвестного» отсеивает (как холера) от московского концептуализма одних художников, критиков и кураторов и заражает неизлечимой болезнью других (последних гораздо меньше) (Захаров 2015). В этот симптоматичный ряд создания коллективного исторического архива-ломбарда или гигантской камеры хранения попадает выставка Никиты Алексеева (1953–2021) «Монтаж/ Final cut» (2004) в московской галерее «ЕК Арт-бюро», приуроченной к пятидесятилетию автора. Автобиографию он представил в виде гигантского рисованного «фильма» — бумажного свитка длиной более 50 метров, по метру на каждый год жизни. Никита Алексеев, один из пионеров мемуарного жанра среди концептуалистов, в 2008 году выпустил *Ряды памяти* (Алексеев 2008), выстроив их по хронологической канве от рождения до начала 2000-х с богатой фактографией, лирическими отступлениями, густой почти газетной

злободневностью, а в 2017 вышла книга *В поисках Дерева-Метлы*, объединив мемуарно-дневниковые заметки в Facebook с новостной лентой, напоминающей хронику информационных агентств, чередуя бытописание с картинками из прошлого, отвлеченные размышления с травелогами. Продолжая игру с масками персонажей, начатую еще в 1980-х, когда Никита Алексеев «перевернул» свое имя и стал Алексеем Никитиным, в предисловии к воспоминаниям автор назвал себя «отшельником из Соломенной сторожки». «Соломенная сторожка» неслучайна как подзаголовок. Это историческая местность на севере Москвы, получившая своё название по крытому соломой дому сторожа, охранявшего угодья первого в России высшего сельскохозяйственного учебного заведения — Петровской лесной и земледельческой академии. В 1914–1916 годах у Соломенной сторожки была построена деревянная Покровская церковь Тульской дружины (Церковь Святителя Николая Чудотворца) по проекту выдающегося архитектора Ф. О. Шехтеля. Воспоминания Алексеева воспоминания, написанные «по свежему следу», ветвятся сюжетами частными и общими, оборачиваясь то «книгой странствий», то летописью или хроникой художественного движения, то акынской песней.

Кураторский и издательский запрос 1990–2000-х на заполнение пустующих или создание новых ниш стимулировал коммеморационный взрыв, словно бы обустривая новый колумбарий, в котором каждый из персонажей, существующий на грани истории, вечности и текучей современности, бронировал свое место. Высокая писательская активность художников, вызванная в 2000-х открывшимися медийными возможностями, подкреплялась и параллельным источником дохода, высокой оплачиваемостью должностей и гонорарами публикуемых текстов. Медиализация поведения в журналистике не в последнюю очередь формировала и стилистику новой персонажности. Случаи Льва Рубинштейна, Свена Гундлаха, Никиты Алексеева, их вовлеченность в формирование повестки дня, авторские модификации и освоение роли колумнистов, обозревателей, публицистов, руководителей отделов в прессе 1990-х закрепляла за концептуалистами новый социальный статус, конвертирование эгодокументов в популярный продукт, пользующийся исследовательским и образовательным спросом, увеличивало культурный капитал, усиливая эталонную канонизацию персонажей, уравнивая, корректируя поколенческие разрывы. Так, записки Ильи Кабакова о 1960–1970-х (Кабаков 1999), *Дневники* Михаила Гробмана (Гробман 2002; 2019), мемуарная эссеистика Олега Васильева (Васильев 2005), портретирование 1970-х в мемуарной прозе Георгия Кизевальтера (Кизевальтер 2010) «загрунтовывают почву», создают пласт, на котором произрастает специальный нарратив противоречивой исторической персонажности, противоречивой в своих «показаниях», что создает новые ракурсы, сложную оптику, порождает продуктивные галлюцинации. В них можно увидеть непростое время в полифонической полноте.

Дневник Андрея Монастырского в зазоре контекстов

Вся обширная подводка данной статьи написана с целью обозначения тех историко-культурных обстоятельств, в которых происходили существенные метаморфозы авторства, языка описания, самих принципов фиксации внутренних состояний и внешних событий, в которых происходила эволюция форматов документирования. Практики подобного личного, интимного «делопроизводства» Андрея Монастырского, с одной стороны, встраиваются в общую публицистическую волну писательства, артикулирования нарративов прошедшего времени, с другой стороны, литературная позиция и предъявление Монастырским эго-документов с учетом 30-летнего разрыва во времени представляется уникальной.

Монастырский начал вести дневники в 15 лет. Конспектирование *Критики чистого разума* Канта послужило отправной точкой последующей дневниковой практики неслучайно. На той ранней стадии составление конспектов, видимо, стало инициацией, мощным и эффективным инструментом не только освоения чужого текста, но и тактильного взаимодействия с его плотью, проникновения в его ткань, сосудистую систему, освоения и отчасти присвоения умственного бытия, заключенного в словесной оболочке.

Онтология Монастырского-дайариста складывается из непрерывной практики ведения дневников, незавершающейся авторегистрации на протяжении более чем 60 лет. За этот длительный срок создан и продолжает создаваться масштабный корпус записей на разных носителях. Как на внутреннем экране, он отражает коренные трансформации самонаблюдений и отчетов, привычка к которым стала со временем эстетической и художественной методологией, почти физиологической необходимостью.

Радикальные многократные метаморфозы произошли и с личностью автора, с его «литературным сознанием» и опытом, «дискурсом персональности», и с дневниковым логосом, дневниковым форматом как суб-литературой.

Все эти смысловые коллизии дают возможность рассмотреть знаковый случай публичного обращения к дневникам Андреем Монастырским в динамике исторических сдвигов между 1981/1984 гг. и 2014 г., когда дневник был опубликован в серии «Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова» (Монастырский 2014).

Однако, выпуск *Дневника* нельзя считать одноразовой акцией. В 2013 году Монастырский инициировал проект «Белая стена Бодхидхармы» внутри *Записей* Андрея Монастырского. По словам автора, в этом проекте много белых пустых страниц, так как из записей убрано всё бытовое и личное, оставлены только важные для автора рассуждения и фактография.

Чередование пропусков, пустот, провалов, визуальных пауз заполняются густой текстовой фактурой самого разного характера — от бытовых

заметок для памяти, историко-литературных наблюдений, поэтических вставок — колебания дневниковой массы вызывают мерцающий ритм, галлюциногенный эффект. Ниже приведем несколько структурных образцов языка описания и работы сознания, как они оформились в проекте.

Так, в самой нижней части второй страницы «БСБ» на белом поле помета.

«(в этом году — 100 летний юбилей оперы Победа над солнцем футуристической, 1913). А, с утра снял ASMR».

Победа над Солнцем, как известно, стала одной из важных вех русского авангарда: она воплотила идею разрушения старого мира ради строительства нового, где каждый автор использовал свои средства — Малевич через супрематизм, Кручёных через заумь, Матюшин через музыкальный диссонанс. Эта веха, очевидно, фиксируется в среде Монастырского. Тридцать лет назад в его *Дневнике* 10 и 11 сентября 1983 года отмечено посещение квартирной выставки, устроенной Никитой Панитковой. И завершается это событие лаконичным комментарием: «Никак».

Далее на последующих двух страницах размещены фотографии шка тулки и два автопортрета разных периодов, текст отсутствует.

На пятой странице — упоминаются объекты, увиденные на выставке Елены Селиной, куратора и одной из основателей XL Галереи. Эта композиция называлась «дуэт» и включала фигуры — круг, квадрат и треугольник. Геометрические образы повлияли позднее на выбор визуальных метрик — дорожных знаков в акциях Монастырского 2011 года.

А затем без каких либо переходов, в зияющей пустоте листа находим справочную короткую информацию о том, что в 2003 году открылись «Грабли» на улице Бочкова. Первый сетевой кафе-ресторан, где можно было самостоятельно выбирать блюда из открытых витрин, а затем оплачивать на кассе, располагался в районе ВДНХ, где в те годы жил Андрей.

Сразу же после «ресторанной справки» следуют стихи в духе Введенского:

«дела гниют как огоньки на ёлке
небытия заботы ждут и толки
и белый жир свисает с потолка
французского полка.

ждем женское под мухиной мы скоро
венерою обманутое море
шумит синев вдалеке
английского пикё.

на скотный двор с тобой пойдем
и там в навозе растворимся
где Игорь Холин — там и дом
а где Сапгир — договоримся
давай в навозе растворимся!
лучше сейчас, а не потом...

среди ёлок сосен и берёз
 под ветром трупом он повис
 и ветер целовал взасос
 под свист есенинских волос

поэт крестьянских огородов
 Есенин жил среди уродов
 а Маяковский жил среди блядей
 там Брики есть, но нет людей...
 Так Белый говорил Андрей».

Мы привели этот поэтический текст полностью. Его строение показано для всей поэтической линии проекта. В нем пять строф, пять регистров, каждая из которых имеет свой формат (два четверостишия, шестистишие, затем снова четыре строки, а в финале пять), предмет, интонацию, ритм и функцию в общем нарративе. Первая — бредовый сюрреализм (гниющие дела, жир с потолка), потому что так работает «пограничное» сознание, вторая — эротическое ожидание («женское под мухиной»), обманутое море, что обеспечивает переход от внутреннего хаоса к (ложной) надежде, третья содержит опознавательные знаки — скотный двор, навоз, Холин и Сапгир — означает Даосский/анархический манифест, растворение как освобождение, смысл четвертой строфы в одновременной элегии и пасквиле на Есенина и Маяковского. Автор не выбирает одну интонацию; он дает их одновременно, сталкивая. Поэты и велики (трагическая смерть, природа оплакивает), и ничтожны (жили среди уродов/блядей, их окружение — не люди). Автор функционально переопределяет литературный пантеон, отделяя «своих» (Холин, Сапгир, сам Монастырский как наследник Белого) от «чужих» (канонические фигуры). Без этой строфы весь фрагмент оставался бы игрой в сюрреализм и даосизм. С ней он становится манифестом новой поэтической иерархии, где место на пьедестале занимают те, кто «растворился в навозе», а не те, кто «жил среди блядей». Четвертая строфа — это акт культурного насилия, необходимый для того, чтобы очистить место для собственного, альтернативного канона. И пятая строфа — литературная критика в форме бранной эпиграммы — тут же прикрывает это насилие авторитетом Андрея Белого, создавая классическую концептуалистскую операцию: разрушение через цитату, присвоение через оскорбление.

Весь фрагмент ритмически нестабилен (переходы между хореем, амфибрахией, ямбом, тактовиком), что имитирует состояние сознания между «нормой» и «срывом». При этом автор демонстрирует виртуозное владение классическими метрами (особенно в строфе IV, перед тем как их сознательно разрушить). В итоге получилось не лирическое стихотворение в классическом смысле, а пять поэтических жестов, соединенных в один блок. Переходы между строфами — резкие, без синтаксических связей. Каждая строфа могла бы существовать отдельно, но их коллаж создает суммарный эффект распада и сборки одновременно.

Стихотворение, приведенное выше, открывает в «БСБ» внутренний слой. Поэзия играет в нем роль регулярного и значимого элемента. Поэтические фрагменты включают 35 стихотворных вставок. Их диапазон велик — от законченных стихотворений, поэтических строф до стиховых вкраплений в прозу. Будучи распределенным по всему пространству, выполняет функцию эмоциональных и философских кульминаций или переходов и занимает примерно 40% от общего объема (с 5-й по 338-ю страницы).

Тематический репертуар характерен для поэзии Московского концептуализма и лирики позднего, рефлексизирующего субъекта. Меню его чрезвычайно разнообразно. Оно включает философские, физиологические и пейзажные медитации. Доминирует мотив старости, увядания и смерти, конца пути, отсутствия перспектив. Неслучайна метафора остановившегося Пути (Дао). Исчезновение горизонтов, далей, пустоты заменяется бытовой и физической «залипшестью» («исчезли дали, перспективы, пространства... я теперь «залип» в себе»). Ощущение, что всё уже случилось и бесповоротное ушло («НИКОГДА УЖЕ МОЛОДОСТЬ НЕ РАЗМОТАЕТ НИТКИ»). Поэзия выступает как «гносеологические брани» (шизоанализ). Автор рефлексзирует сам процесс письма как болезненный, параноидальный, безумный («Какие ужасные стихи глубочайшей тьмы и депрессии (мои) в последние годы — просто полный пиздец!!!»). Самоописания насыщены психиатрической лексикой: «шизофреник, депрессант / поэт, поэт второстепенный», «бред», «галлюциноз». При этом они ностальгически сосуществуют с московской топиной, опирающейся на точные топонимы, воспоминаниями о конкретных местах и людях, связанных с этими локациями — Сокольники, Речной вокзал, Камергерский переулок, ВДНХ, Рогожское кладбище. Собственные имена становятся объектами поэзии (Лимонов, Есенин, Маяковский, Достоевский — «достоевский — клоп», повторенное десятки раз). «Словесный мусор» намеренно снижает высокое через обценную лексику, смешение стилей («пизда берет свое — отвесом/а хуй свое берет — кульком»).

В лирическом дневнике Монастырского поэтическая рефлексия рождается спонтанно по горячим следам. Стихи не выделены формально (редко есть название), они вкраплены в прозаический текст, часто как реакция на событие или мысль. Их жанр можно определить как философская лирика с элементами верлибра и конкретной поэзии. В нем отсутствует единая композиция. Стихотворные блоки (от 4 до 16–20 строк) служат «поэтическими ударами» — эмоциональными вспышками, резюмирующими или обрывающими прозаическое рассуждение. Преобладают короткие строки, часто рваный ритм, что создает эффект прерывистого дыхания, попытки говорить на пределе выдоха. Контраст бытового, обценного и сакрального слова в одной строфе — главный поэтический прием, к которому обращается Монастырский.

Ономастический план лирики в «БСБ» чрезвычайно насыщен. Все встречающиеся имена можно разделить на несколько четких групп. Прежде

всего — это участники «Коллективных действий» (КД) и «свои». В состав «личного пантеона» входит ближний круг — Николай Панитков (НП), Илья Кабаков (ИК, Кабаков), Эрик Булатов, Виктор Пивоваров. Затем женщины-«музы»: Сабина Хэнсен (СХ), Настя Рябова (ар, АР), Татьяна Кашина (ТК), Юлия Овчинникова (ЮО), Ирина Нахова (ИН). Другая группа — это ключевые фигуры искусства и философии (культурные имена-символы. Философы: Мартин Хайдеггер (его «просека» — топос акций), Иммануил Кант (как реперная точка разума/болезни), Фуко, Делез, Деррида; Художники: Марсель Дюшан (как первичный жест), Джон Кейдж (тишина), Казимир Малевич (квадрат), Энди Уорхол, Илья Кабаков (как успешный Другой); Поэты-классики и современники: А. С. Пушкин, Сергей Есенин, Владимир Маяковский, Андрей Белый, Лев Рубинштейн, Дмитрий Пригов, Всеволод Некрасов, Генрих Сапгир, Игорь Холин. Политики и исторические фигуры: Владимир Путин, Ленин (как «туша на Красной площади»), Сталин, Борис Березовский (как «убиенный числом 23»), Эдвард Сноуден. Литературные и мифологические персонажи: Сунь У Кун («Царь обезьян» из «Путешествия на запад»), Кашей Бессмертный (как ключевая метафора дряхлого, бессмертного «я»), Авалокитешвара (буддийское божество), Махакала, Дакини. Эти группы могут пересекаться, а персонажи легко переходят из одной страты в другую.

Имена здесь работают необычно и выполняют следующие функции:

1. Имя как объект для концептуальной операции

Это главный прием московского концептуализма. Имя используется не для обозначения человека, а как материал для ритуала.

Повтор и мантра: культовый пример — «достоевский — клоп», повторяющийся бесчисленное количество раз. Это не оскорбление писателя. Это редукция великого имени к одному слогу («клоп») и превращение его в звуковой объект, мантру, которая своим монотонным повторением «убивает» исходный смысл и создает транс. Имя работает как заклинание против культурной тяжести.

Сведение к буквам и числам: имена редуцируются до инициалов (НП, СХ, АМ, АР) и чисел. «АР» — это и Настя Рябова, и звуковой слог «ар», и число 1 + 18. Автор строит целые теории на этой нумерологии имен, пытаясь за хаосом жизни увидеть «цифровой код» судьбы. Имя становится шифром.

2. Имена как перформативные жесты

В обычном тексте имя указывает на человека. Здесь имя в первую очередь выражает отношение автора к носителю имени. Это всегда оценочное, часто агрессивное переименование мира: «Лимонов — харьковская шпана», «Сорокин — показывающий жопу», «Кабаков — успешный хамелеон». Имя становится ярлыком, фиксирующим суть, «Брускин — этнический художник», «Жижек — жидкая мать». Это не объективная характеристика, а речевой акт, который учреждает новую, субъективную

реальность. Читатель постоянно видит не людей, а их образы, отражающиеся в психике автора.

3. Имя как топос (пространство)

Имя собственное может обозначать не человека, а экзистенциальное пространство. «Хайдеггер» — это не философ, а место «просека Хайдеггера» в лесу, где проводятся акции. Имя становится синонимом определенного локуса силы и мысли.

Ономастический контекст создает параллельную реальность внутри дневника — мир, сшитый не причинно-следственными связями, а ассоциациями, повторяющимися звуковыми и цифровыми комплексами, связанными с именами-гиперссылками. Каждое имя отсылает к целому пласту предыдущих записей, текстов, акций и личных обид, создавая плотную, почти параноидальную сеть смыслов.

В конечном счете, имена здесь перестают быть идентификаторами. Они становятся инструментами мышления, «лего» автора, из которых он строит свою уникальную, распадающуюся, но страстно защищаемую картину мира.

Таким образом, поэтические вставки в дневнике 2013 года многомерны. Это не украшение, а инструмент выживания. С их помощью автор пытается упорядочить, ритуализировать и одновременно преодолеть хаос физического и ментального распада («ада старости»). Это типичная для поэзии Московского концептуализма стратегия: найти высокий смысл и эстетическую форму в самом низком и болезненном материале личного опыта.

Влияние поэтических вставок на общую структуру текста дневника 2013 года фундаментально. Это не просто смена кода, а смена режима сознания, которая радикально перестраивает композицию, ритм чтения и способ производства смысла. Прозаические записи в дневнике — это поток: события, оценки, философствования, брани. Текст стремится к бесформенности, к «гнилой каше» (собственный термин Монастырского). Поэтическая вставка выполняет роль структурного якоря. Она останавливает поток: стихи резко обрывают прозаическое рассуждение. Они работают как удар — кульминация эмоции или мысли, после которой проза (часто) возвращается уже на новом уровне или, наоборот, уходит в бытовую фиксацию («Был на Рогожском...», «Зашел в букинист...»). Композиция строится как чередование: Событие/Мысль → Эмоциональный взрыв (стихи) → Событие/Мысль. Стихотворный фрагмент («берегбулатова опасен, красен красен красен...») создает звуковую и смысловую перекличку с другой бранной, «заклинательной» поэзией. Эти ритмические повторы скрепляют разные части дневника, создавая нелинейную, ассоциативную сеть вместо хронологической прямой.

Основная дилемма автора: как говорить правду о распаде сознания, если само сознание повреждено («шизофрения»)? Прозаический анализ постоянно буксует в рефлексии («я это пишу, но, наверное, это бред...»).

А в этой ситуации поэзия предлагает выход. Стихи не доказывают, они являют. Бессвязность, обшечная лексика, повтор, сломанный ритм — это не стилизация хаоса, а его прямое воспроизведение. Там, где проза долго и мучительно объясняет «ад старости», стихотворная строка «жирный живот как чужая холодная масса» дает это состояние непосредственно. Проза — это работа сознания, которое пишет, редактирует, сомневается. Стихи — это прорыв голоса, часто иррационального, напрямую из тела-без-сознания (*das Man*, по Хайдеггеру). Поэтому стихи здесь более «истинны» для автора, чем прозаические рассуждения.

Московский концептуализм известен работой с «чужим» словом (советские лозунги, классическая поэзия). В «БСБ» метод работает на пределе, десакрализируя высокую поэзию. Здесь строки, стилизованные под классический ямб («Средь ёлок сосен и берёз...»), немедленно «сбиваются» на брань или анатомические подробности. Это не просто пародия, а жест опустошения: показать, что старый поэтический язык не способен описать нынешнее состояние. Визионерская строка «половые органы оказались деньгами / ворованными порванными», утверждают низкую, телесную, «грязную» реальность как единственно подлинный предмет для поэзии. Это создает радикальную эстетику безобразного.

«БСБ» принуждает к «замедленному» чтению. Глаз скользит по унылой, детальной прозе быта и философии. Внезапно начинается стихотворная строка — и ритм чтения ломается. Читатель вынужден замедлиться, вернуться, перечитать, чтобы уследить за рифмой и метром. Эффект «заикания» создает постоянный переход с прозы на стихи и обратно, обеспечивая общий ритм текста, напоминающий дыхание агонии: глубокий вдох-выдох (прозаическое рассуждение), затем серия судорожных, коротких вздохов (рванные, аритмичные стихи), снова попытка ровного дыхания (проза). Автоматизация восприятия резко сбивается. Вместо того чтобы просто «получать информацию» о состоянии автора, читатель проживает эту аритмию, этот постоянный срыв. Композиция текста симулирует работу больной психики: попытка связного рассказа (проза), прорыв галлюцинации или аффекта (стихи), и снова возвращение к «нормальному» (пусть и бредовому) повествованию.

Поэтические вставки содержательно — это главный инструмент верификации для автора. Только в стихах он может быть аутентично «безумным», не притворяясь. Композиционно — это структурообразующий элемент, который превращает линейный дневник в ассоциативный, клиповый нарратив, создает гибридный жанр, представляющий не просто сочетание прозы с поэзией, а поэтически-философский дневник психоза, задает пульсирующий ритм чтения, который является не стилистическим приемом, а единственно возможной формой существования этого сознания в языке.

Без этих вставок текст превратился бы в монотонную, депрессивную хронику. С ними — это драматическая партитура, где стихи играют роль

внезапных, пронзительных и часто диссонансных аккордов в унылом, но напряженном музыкальном произведении.

Три тома записей АМ за 2013 год с односторонней распечаткой 14 кеглем (на фото в центре с синими корешками) заменяются одним томом с двусторонней распечаткой 12 кеглем в твердом переплете синего цвета. (В процессе первых двух этапов проекта таким же образом были заменены 3 тома распечатки 2011 года на один том в твердом переплете зеленого цвета — на фото слева, и 3 тома распечатки 2012 года на один том в твердом переплете красного цвета — на фото слева) (Монастырский 2013).

Дневник-альбом — одновременно и путеводитель, и объемная записная книжка. и архивный резервуар памяти, в котором уживаются свободные перемещения во времени и пространстве, калейдоскоп имен, названий, функциональная адаптация многих жанров. Сюжеты прошлого прорастают в ткань настоящих записей. Неслучайно просвечивает легенда о белой стене, которую созерцал Бодхидхарма — буддийский мыслитель, основоположник китайской буддийской школы чань (дзен).

В этой системе окон, оконных проемов в стенах просматривается и *Дневник 1981–1984 гг.*

Итак, *Дневник* Монастырского не отчет художника, а записи филолога, студента Московского университета, приближающегося к своему 33-летию, служившего редактором издательском отделе Государственного Литературного музея. Автор дневника одновременно в реальности переживал болезнь, тяжелое психическое состояние, а затем в 1986 году осуществил трансфер материалов дневника в роман *Каширское шоссе*. Роман начинается с фразы: «Зимой 1982 года я начал сходить с ума, тщательно записывая свои переживания в дневник». Монастырский спокойно фиксирует болезнь с обстоятельностью учёного. У читателя создается ощущение, что он имеет дело с точной наукой, превращая любительскую (бывает ли, впрочем, профессиональная?) психонавтику в точную науку. Авторская трезвость объединяет дневниковые и романские записи. Православная аскеза становится для автора ещё одной эстетической акцией, художественным выбором, творческим поиском, что не отменяет серьёзности происходящего.

Думается и роман, и дневник связывает общая литературная, писательская языковая стихия, а также внимание к бытовым деталям, приметам времени, быта. Кульминацией, ядром, центром является эксперимент, который автор ставит над собой, описывает его в мельчайших подробностях, в том числе неприятных, физиологических, осмысляет его опасные последствия. Благодаря авторской установке и тогдашние свидетели, ставшие сознательно или невольно участниками этой экспериментальной акции, и аудитория, сложившаяся в другую эпоху 2010-х годов, оказались в некоторой ловушке, согласившись разделить авторскую волю и вслед за дайеристом сосредоточиться исключительно на центральном событии, игнорируя «поля», «края» описания. На самом деле, богатство событийной

и описательной фактуры не удастся вытеснить или заслонить «медицинской герменевтикой». Анализ мучений, вызванных свежей воцерковленностью и неофитством на самом деле имеет вполне конкретную основу и происходит в московских реалиях 1980-х гг. Триггером, побудителем этого эксперимента стал Литературный музей, место службы Андрея Монастырского в те годы. На страницах дневника музейная среда занимает немалое место — и как психоделическое пространство (музей располагался в те годы в Высокопетровском монастыре на ул. Петровка), в котором проходят выставки, автор дневника читает лекции, общается с сотрудниками, в целом ощущает себя достаточно комфортно. Тесное общение с Анной Аранович, в то время научным сотрудником музея, не лишенное эротического элемента, привело к совместному освоению духовных практик. В дневнике скрупулезно фиксируется переписка, разговоры на работе, встречи, тесные контакты, затем их прекращение. Впоследствии Анна завершила суицидом свой трагический путь. Андрей же вылечился, освободившись от этой духовной зависимости. Позднее Монастырский объяснял свое выздоровление тем, что удалось «выскочить» через воспоминание о дзен-буддизме и о Канте, о том, как начинал вести дневниковые записи в 15 лет. Воскрешение в памяти самой процедуры конспектирования *Критики чистого разума* оказало лечебное действие и словно бы ввело здоровую вакцину в патологизированное сознание. В *Дневнике*, а потом и в *Каширском шоссе* ощутимо прослеживается возникновение трансгрессии через описание прогулок, встреч, разговоров, прочитанных текстов (например, рассказов Герберта Уэллса), комических эпизодов, подтверждая, что «смех часто спасает от тягостных заливаний в символизмах».

Дневник — очень сильный, пронзительный документ. Он вполне самостоятелен, автономен. Это источник не только *Каширского шоссе*, но и ключ к пониманию той исторической дистанции, которую нам еще предстоит пережить неоднократно и осмыслить. *Дневники* Андрея Монастырского ждут своего исследователя.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев Никита. *Ряды памяти*. Москва: Новое литературное обозрение, 2008.
- Алексеев Никита. *В поисках Дерева-Метлы: Короткие мысли отшельника из Соломенной сторожки*. Москва: Издательство Грюндриссе, 2018.
- Бродский Иосиф. «Fin de siècle». Бродский Иосиф. *Стихотворения и поэмы*. В 2 т. Т. 2. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского дома — Вита Нова, 2011: 312.
- Васильев Олег. *Окна памяти*. Москва: Новое литературное обозрение, 2005.
- Голдберг Роузли. *Искусство перформанса: от футуризма до наших дней*. Москва: Ad Marginem, 2015.
- Гробман Михаил. *Дневники 1963–1971 годов*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.
- Гробман Михаил. *Левифан 2. Иерусалимский дневник 1971–1979*. Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
- Захаров Вадим. «THE END. Исповедь современного художника». *Зеркало* 45 (2015). <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2015/45/the-end-ispoved-sovremennogo-hudozhnika.html?ysclid=mi5dspwyq0742822230>.

- Захаров Вадим. «Коллекция и стратегии заполнения пустых ниш». *Художественный журнал* 122 (2022). <https://moscowartmagazine.com/issue/110/article/2404>.
- Кабаков Илья. *60-е — 70-е: записки о неофициальной жизни в Москве*. Munchen: Wiener Slawistischer Almanach, 1999.
- Кизевальтер Георгий. *Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. Эссе, интервью, воспоминания*. Москва: Новое литературное обозрение, 2010.
- Монастырский Андрей. *Записи. Неопубликованная рукопись*. Личный архив автора. 2013.
- Монастырский Андрей. *Дневник 1981–1984*. Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2014.
- Монастырский Андрей. «О Московском архиве нового искусства». 2018. <https://russianartarchive.net/ru/research/andrey-monastyrsky-on-the-moscow-archive-of-new-art-mani>
- Пенская, Елена. «Всеволод Некрасов и Леонид Пинский. К постановке проблемы». *«Вакансия поэта»-2: материалы двух конференций*. Воронеж: Воронежская областная типография, 2020: 122–144.
- Пенская Елена, Зыкова Галина. «Ян Сатуновский: материалы к изучению творчества и литературного контекста». *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021: 593–624.
- Пенская Елена. ««Где мат, там и блат»: обценная лексика в практике поэта Всеволода Некрасова (по материалам архива)». *Шаги/Steps* 11/1 (2025): 344–363.
- Постскриптум после R.I.P. Видеодокументация выставок современных московских художников 1989–2014. Камера, инсталляция, архив. Вадим Захаров*. Москва: Гараж, 2015.
- Словарь терминов московского концептуализма*. Москва: Ad Marginem, 1999.
- Смирнов Игорь. «Московский концептуализм и исторический авангард, или Деконструкция деконструкции». *Неприкосновенный запас* 2 (2021): 249–268.
- Титов Герман. «Я просто влип». *Московский книжный журнал*. 2012. URL: <https://morebook.ru/tema/iskusstvo/item> (дата обращения: 23.12.2022)
- Auslander Philip. “The Performativity of Performance Documentation”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28/3 (2006): 1–10.
- Kusovac Jelena. “The Evolution of Moscow Conceptualism: From Early Kabakov to Later Peperstein”. *Quaestio Rossica* 9/2 (2021): 435–450.
- Spieker Sven. “Die Ablagekur, oder: ‘Wo Es war, soll Archiv warden’: Die historische Avantgarde im Zeitalter des Büros”. *Trajekte* 5 (2002): 23–28.

REFERENCES

- Alekseev Nikita. *Ryady pamyati*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.
- Alekseev Nikita. *V poiskah Dereva-Metly: Korotkie mysli otshel'nika iz Solonnennoj storozhki*. Moskva: Izdatel'stvo Gryundrisse, 2018.
- Auslander Philip. “The Performativity of Performance Documentation”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28/3 (2006): 1–10.
- Brodskij Iosif. «Fin de siècle». Brodskij Iosif. *Stihotvoreniya i poemy*. V 2 t. T. 2. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Pushkinskogo doma — Vita Nova, 2011: 312.
- Goldberg Rouzli. *Iskusstvo performansy: ot futurizma do nashih dnei*. Moskva: Ad Marginem, 2015.
- Grobman Mihail. *Dnevnik 1963–1971 godov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.
- Grobman Mihail. *Leviafan 2. Ierusalimskij dnevnik 1971–1979*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019.
- Kabakov Il'ya. *60-е — 70-е: zapiski o neofitsial'noj zhizni v Moskve*. Munchen: Wiener Slawistischer Almanach, 1999.
- Kizeval'ter Georgij. *Eti strannye semidesyatyie, ili Poterya nevinnosti. Esse, interv'yuu, vospominaniya*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.
- Kusovac Jelena. “The Evolution of Moscow Conceptualism: From Early Kabakov to Later Peperstein”. *Quaestio Rossica* 9/2 (2021): 435–450.

- Monastyrskij Andrej. *Zapisi. Neopublikovannaya rukopis'*. Lichnyj arhiv avtora. 2013.
- Monastyrskij Andrej. *Dnevnik 1981–1984*. Vologda: Biblioteka Moskovskogo konceptualizma Germana Titova, 2014.
- Monastyrskij Andrej. "O Moskovskom arhive novogo iskusstva". 2018. <https://russianartarchive.net/ru/research/andrey-monastyrsky-on-the-moscow-archive-of-new-art-mani>
- Penskaya, Elena. «Vsevolod Nekrasov i Leonid Pinskiy. K postanovke problemy». «Vakansiya poeta»-2: materialy dvuh konferencij. Voronezh: Voronezhskaya oblastnaya tipografiya, 2020: 122–144.
- Penskaya Elena, Zykova Galina. «Yan Satunovskij: materialy k izucheniyu tvorchestva i literaturnogo konteksta». «*Lianozovskaya shkola: mezhdubarachnoj poeziej i russkim konceptualizmom*». Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021: 593–624.
- Penskaya Elena. «"Gde mat, tam i blat": obscennaya leksika v praktike poeta Vsevoloda Nekrasova (po materialam arhiva)». *Shagi/Steps* 11/1 (2025): 344–363.
- Postsriptum posle R.I.P. Videodokumentaciya vystavok sovremennykh moskovskih hudozhnikov 1989–2014. Kamera, installyaciya, arhiv. Vadim Zaharov*. Moskva: Garazh, 2015.
- Slovar' terminov moskovskogo konceptualizma*. Moskva: Ad Marginem, 1999.
- Smirnov Igor'. «Moskovskij konceptualizm i istoricheskij avangard, ili Dekonstrukciya dekonstrukcii». *Neprikosnovennyj zapas* 2 (2021): 249–268.
- Spieker Sven. "Die Ablagekur, oder: 'Wo Es war, soll Archiv warden': Die historische Avantgarde im Zeitalter des Büros". *Trajekte* 5 (2002): 23–28.
- Titov German. «Ya prosto vlip». *Moskovskij knizhnyj zhurnal*. 2012. URL: <https://morebook.ru/tema/iskusstvo/item> (data obrashcheniya: 23.12.2022)
- Vasil'ev Oleg. *Okna pamyati*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.
- Zharov Vadim. «THE END. Ispoved' sovremennogo hudozhnika». *Zerkalo* 45 (2015). <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2015/45/the-end-ispoved-sovremennogo-hudozhnika.html?ysclid=mi5dspwyq0742822230>.
- Zharov Vadim. «Kollekciya i strategii zapolneniya pustyh nishch». *Hudozhestvennyj zhurnal* 122 (2022). <https://moscowartmagazine.com/issue/110/article/2404>.

Јелена Пенска

ЛИКОВИ У ПОТРАЗИ ЗА АУТОРОМ. КАРАКТЕРОЛОШКИ РАДИКАЛИ
У ДНЕВНИКУ АНДРЕЈА МОНАСТИРСКОГ 1981–1984. ГОДИНЕ.
О ПРОБЛЕМУ ЕГО-ДОКУМЕНАТА У КОНЦЕПТУАЛИЗМУ

Резиме

Личне белешке Андреја Монастирског налазе се у вишеслојној прадигми контекста. Прелазак границе која раздваја интимно, приватно од јавног, догодио се 2014. године када је *Дневник* објављен у малој серији издања „Библиотеке московског концептуализма Германа Титова“. Он је био представљен и широј публици, не само упућенима, већ и онима који су удаљени од било каквог директног додира са средином и референтним кругом, постојећим у реалности, која се разликовала од оне која је постала повод за појављивање дневничких записа из 1981–1984 г. Стицање јавног статуса, нагли излазак из зоне интимног поредићемо са рушењем херметичке конструкције. 30 година дели стварање личне документације од њеног новог књижевног формата. То је неопходан и довољан рок за окончање читавог низа политичких, социјалних процеса, смене генерација. Друштвене науке тек треба да анализирају метаморфозе које су се догодиле како са самим аутором дневника, тако и са интерференцијом контекста.

Кључне речи: Дневник, московски концептуализам, его-документи, референтни круг, трансформација, дискурс, лик.

Денис Иоффе

Брюссельский свободный университет
denis.ioffe@ulb.be
<https://orcid.org/0000-0002-7701-2662>

Dennis Ioffe

Université libre de Bruxelles
denis.ioffe@ulb.be
<https://orcid.org/0000-0002-7701-2662>

МОРФОЛОГИЯ ГРИБНОГО СЮЖЕТА
В РУССКОМ КОНЦЕПТУАЛИЗМЕ: МИКОНАУКА,
ВТОРОЙ АВАНГАРД И СУГГЕСТИВНАЯ ВИЗУАЛЬНОСТЬ

FUNGAL MOTIF IN RUSSIAN CONCEPTUALISM:
MYCOLOGICAL SCIENCE, THE SECOND AVANT-GARDE,
AND SUGGESTIVE VISUALITY

В данной статье рассматривается уникальное взаимодействие между грибной тематикой и русским концептуализмом, помещая микологический мотив в более широкий контекст эстетики второго авангарда и социально-политической критики. Русские художники, такие как Василий Кандинский, Илья Кабаков, Андрей Монастырский и другие, внедряли образность грибов в свои работы как метафорический инструмент, выходящий за пределы простых визуальных мотивов. Эти символы воплощают философские исследования сознания, духовности и эзотерической мистики, отражая сопротивление советскому материализму и идеологической ортодоксии. Анализ прослеживает исторические корни этого увлечения, восходящие к ранним модернистским экспериментам, таким как «Война грибов» 1909 года, соединяющим аллереорию и сатиру с политической критикой. Гриб становится иконой трансформации, указывая на богатую традицию евразийского шаманизма и психоактивных практик. В 1970–1980-е годы грибы занимают центральное место в произведениях московских концептуалистов, выражая альтернативную духовность посредством авангардных ритуалов и визуальных провокаций. Рассматривая произведения выдающихся деятелей и групп, включая коллектив «Мухомор» и концептуальных художников Макаревича и Елагину, а также Андрея Хлобыстина, представленная работа исследует то, как грибная символика и эзотеризм сходятся, чтобы бросить вызов традиционным художественным и идеологическим границам. Особое внимание уделяется междисциплинарному характеру изысканий, включающих мифологию, алхимию, этнографию и советскую подпольную культуру протеста. В конечном итоге

исследование выявляет, как грибы становятся метафорической призмой для переосмысления идентичности, общности и границ художественного выражения в России позднего XX века.

Ключевые слова: русский концептуализм, микологическая символика, авангардное искусство, эзотеризм, психоактивные практики, советская подпольная культура.

The article examines the unique interplay between the various tropes of fungi and Russian Conceptualism, situating the mycological motif within the broader context of Second Avant-Garde aesthetics and socio-political critique. Russian artists such as Vasily Kandinsky, Ilya Kabakov, Andrei Monastyrsky, and others incorporated mushroom imagery into their works as a metaphorical device that transcends the boundaries of mere visual motifs. These symbols embody philosophical explorations of consciousness, spirituality, and esoteric mysticism, reflecting resistance to Soviet materialism and ideological orthodoxy. The analysis traces the historical roots of this fascination back to early modernist experiments such as *The War of Mushrooms* (1909), which combined allegory and satire with political critique. The quasi-surrealist art of Nikolai Kalmakov, Vasily Denisov and Vasily Shulszhenko as well as Volkova-Shevelenko duo are also mentioned and analyzed. The mushroom becomes an icon of transformation, pointing to the rich tradition of Eurasian shamanism and psychoactive practices. In the 1970s and 1980s, mushrooms occupy a central position in the works of Moscow Conceptualists, articulating alternative forms of spirituality through avant-garde rituals and visual provocations. By examining the works of prominent figures and groups, including the collective Mukhomor and conceptual artists Makarevich and Elagina, as well as Andrei Khlobystin, the present study explores how mushroom symbolism and esotericism converge to challenge both artistic and ideological boundaries. Particular attention is devoted to the interdisciplinary nature of these inquiries, encompassing mythology, alchemy, ethnography, and Soviet underground culture. Ultimately, this research reveals how mushrooms emerge as a prism through which to reconsider identity, community, and the boundaries of artistic expression in late-twentieth-century Russia.

Keywords: Russian Conceptualism, mycological symbolism, avant-garde art, esotericism, psychoactive practices, Soviet underground culture.

Введение в проблематику

За последние пять лет мне довелось исследовать культурную иконографию галлюциногенных грибов, в особенности *Amanita muscaria* (мухомор), в контексте русской трансгрессивной модерности, сосредотачиваясь на фунгальной игровой роли во втором авангарде и, в частности, в московском концептуализме (Ioffe 2020; 2024). Это исследование по факту как бы переплетает три измерения: художественный эксперимент, мистическую символику и радикальные методологии модернистских инноваций. Ключевые фигуры движения, такие как Андрей Монастырский и Илья Кабаков, воплощают эти взаимосвязанные темы в своем разносторонне разнообразном искусстве. Центральным элементом для московского концептуализма в данном ракурсе оказывается символическая и квазирелигиозная роль грибов как особого рода репрезентации. Грибов, которые служат не просто эстетическими мотивами, но становятся носителями потайного философского поиска. Этот «грибной эзотеризм» возникает в политически депрессивные 1970–1980-е годы, функционируя как подрывная метафора, броса-

ющая вызов советскому материализму. Апеллируя к галлюциногенным свойствам грибов, концептуалисты перформативно и визуально исследуют измененные состояния сознания, предлагая крипто-критику рационалистской и идеологической ортодоксии, одновременно указывая на альтернативные формы духовидения.

Московское художественное движение, состоявшее из особого типа концептуальных провокативных мыслителей, среди прочего, имевших доступ к закрытым библиотечным ресурсам, использовало свои возможности для создания прихотливых, многослойных произведений, инсталляций и перформансов. Эти работы гармонично соединяют эзотерическую символику, гипер-саркастическую критику реальности, иронично направленную по отношению к разнообразным советским реалиям. Грибы в этом контексте превращаются в повторяющуюся метафору, в особого рода троп, воплощающий топоры трансформации скрытых индексированных смыслов сопротивления конвенциональным парадигмам. Художники, такие как Монастырский (Ioffe 2013) и Кабаков (Ioffe 2017), внедряли эту символику в более широкий нарратив сюрреалистического и психоделического поиска, отражая их увлечение альтернативными онтологиями и мистическими практиками.

Как мне приходилось уже отмечать ранее (Ioffe 2024), известно, что в рамках специального *лесного перформанса* воссоздающего особый Гриб (Fig. 1), Андрей Монастырский, потенциально, пародирует влиятельную картину Василия Кандинского со знаменитым синим всадником, который как бы «ускользает» от своей судьбы, постепенно растворяясь в зеленоватой импрессионистской дымке растительной природы вещей.

Этот исходный интерес к грибной тематике среди художников и писателей, связанных с русским концептуализмом, опирается на уникально богатую ткань культурных, художественных и исторических прецедентов. Центральные фигуры этого контекста кроме Василия Кандинского, включают также Елену Поленову, Ивана Билибина (Ioffe 2025-b), но также Василия Денисова (см. Лики Модерна, 2022) и Николая Калмакова (см. Bowlit, Balybina, 2023).

Эти художники, каждый по-своему, вплетали микологический мотив в более широкий визуальный нарратив русской художественной идентич-



Fig. 1. Андрей Монастырский.
«Гриб». Начало — середина 1990-х

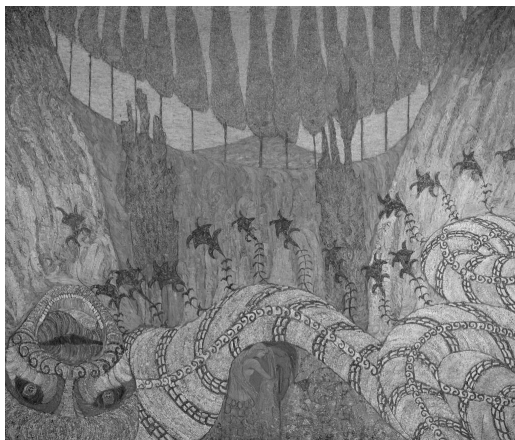


Fig. 2. Василий Денисов. «Грех», 1902



Fig. 2a. Василий Денисов. «Грех» (деталь с грибной образностью), 1902

ности. У Василия Денисова грибной мотив возникает всегда как бы исподволь, как некая двусмысленная эзотерическая деталь описания первичного репрезентируемого материала — как, например, в работе «Грех» (Fig. 2) где суггестивный элемент фунгуса предстает в виде запретного земляного дара-соблазнения. Неочевидный *Гриб* у Денисова произрастает под сенью змеино-го патроната, буде часть демонического мира природы-искусительницы. В «Морском дне» (Fig. 3) грибная форма шляпки метаморфозирует в гибридность позиционной сюрреальной репрезентации, стирая грань между существами и их изначальной природой. В довольно примечательной работе «Овцы» (Fig. 4) овальные формы волатильных грибов создают суггестивные галлюцинаторные рядки, которые постепенно возникают из земли, смыкая единство мира животного и мира растительного, в соответствии с тем, как мы понимаем само существование этой своеобразной формы жизни.



Fig. 3. Василий Денисов. «Морское дно», 1907

В то же время у демонического русского квази-сюрреалиста Николая Калмакова грибы репрезентируются несколько иначе, хотя самый их русско-модернистский стиль технического исполнения несомненно напоминает в том числе и о Денисове. У Калмакова грибы — это урожайные злаки и семиотические знаки неожиданного соответствия форм: подчас это гиперболизированные *рты* домовых духов, выполненные в форме фунгально-вагинальных губ (**Fig. 5**), а иной раз это условно-вегетативные формы, в конечном итоге превращающиеся в спящую человеческую фигуру, напоминающую срезанный или сломанный гриб, как это видно в работе «Смерть» (**Fig. 6**).

Заметной вехой во всей этой мико-традиции стало появление в 1909 году художественной *Войны грибов* в составе знаменитой серии Кнебеля. Эта новаторская книга с картинками, проиллюстрированная Георгием Нарбутом — фигурой, примечательной также тем, что он был братом модернистского поэта Владимира Нарбута, — представляет собой поразительное пересечение художественного новаторства и культурного комментария. Созданная в знаменитой типографии Р. Голике и А. Вильборга, *Война грибов* (**Fig. 7, 8**) была не просто иллюстрированным текстом; это была подрывная аллегория, визуализировавшая грибы в геральдической и имперской иконографиях. Мухи украшали гербы и знамена, грибы обрамляли портреты, а мотив насекомых с символической интенсивностью разрастался по всем двенадцати художественно оформленным страницам книги.



Fig. 4. Василий Денисов. «Овцы», 1900-е



Fig. 5. Николай Калмаков. «Домовые» (Household Spirits), 1927

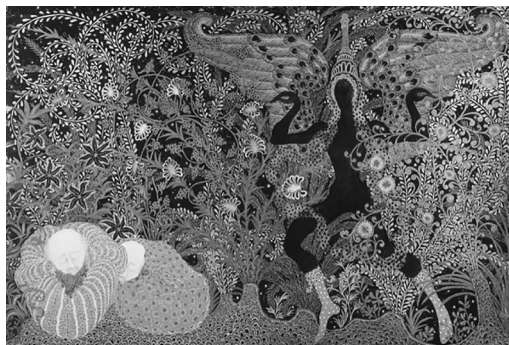


Fig. 6. Николай Калмаков. «Смерть», 1913

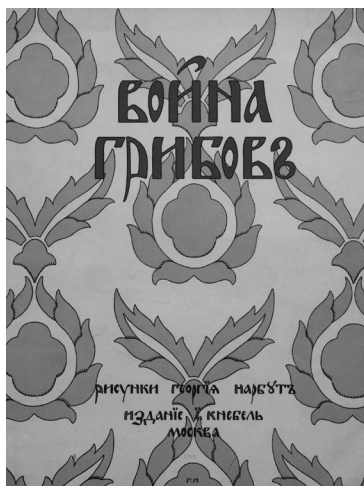


Fig. 7. Война Грибов, 1909



Fig. 8. «Как грибы воевали». Война Грибов, 1909

Наследие книги продолжилось и в раннесоветский период, когда её изобретательная визуальная лексика резонировала с развивающимися художественными и идеологическими парадигмами. Переосмысляя микологическую тему в рамках политической и культурной сатиры, Война грибов заняла уникальное положение на пересечении искусства и общественной критики. Сегодня это исторически и художественно значимое произведение доступно посредством WikiCommons, предлагая современным зрителям взгляд на творческое брожение России начала XX века.



Fig. 9. Альманах Мухоморы, 1920-е годы



Fig. 10. Сатирический журнал Мухомор, 1920-е годы

Подобного рода художественные проекты, несомненно, сформировали визуально-эстетическую основу, которая в дальнейшем повлияла на развитие второго авангарда и далее концептуализма. В этом же контексте следует несомненно упомянуть юмористический альманах *Мухоморы* (Fig. 9), а также советский сатирический журнал *Мухомор* (Fig. 10).

Грибная мотивика в московском концептуализме выходит далеко за пределы чисто эстетической иллюстративной проблематики, охватывая духовные, эротические, и как мне недавно довелось показать, алхимические темы (Ioffe 2024). Это резонирует с более архаическими традициями эзотеризма и оккультных течений, в свой черед породивших New Age, отзываясь на исторические метафизические поиски, зачастую возникающие в периоды значимых общественных катаклизмов. Особенно отчётливо это проявляется в том, когда грибы изображаются как агенты трансформации — мотив, который часто повторяется в алхимических и сюрреалистических измерениях концептуалистского искусства. Примечательно, что художественный лексикон московского концептуализма был несомненно обогащён исторически более ранними визуальными традициями, включая открытые и скрытые изображения грибов в дореволюционных и раннесоветских изданиях (см. в частности разного рода материалы: Batyanova 2001a, 2001b; Rosenfeld 2011; Nicholas 2024; Ioffe и Oushakine 2013; Zdenek 2000; Nicholas 2024; Groys 2013; Eşanu 2013; Degot и Zakharov 2005; Nicholas 2022; Ioffe 2013, 2016, 2022, 2017; Jackson 2010).

Эзотерические грибы русского поставангардного концептуализма: контексты и связи

Грибы занимают отчетливо поливалентную позицию в русских культурных и исторических системах образов, функционируя не просто как кулинарная основа, но как плотный символический узел на пересечении экологии, духовности и социальной сферы. Их значение далеко превосходит утилитарный аспект питания; скорее, они образуют важнейший канал, через который переплетаются этнографические, религиозные и экологические дискурсы. Россия — страна с крупнейшим в мире лесным покровом — хранит исключительно богатую грибную биому, питаемую умеренным климатом, *биоразнообразными* экосистемами и исторически аграрным укладом жизни. Долгое время необходимые для крестьянского пропитания, особенно в периоды нехватки мяса, грибы прочно вошли в сезонные ритмы собирательства и выживания. Их значение усилилось в условиях православных церковных постов, когда их статус *не-животного белка* делал их незаменимыми в рамках литургических диетологических кодексов. Эта конъюнкция пищевой необходимости и религиозной дисциплины закрепила за ними место как пищи, так и предмета духовного благоговения.

Однако грибной так сказать *промысел* в России, в общем и целом, значимо выходит за пределы прагматического собирательства и в своем пре-

деле уже проникает в сферу *коллективного ритуала*, напоминающего то что Андрей Монастырский программатически изначально дефинирует как «Коллективные действия». Отметим еще, что воплощённое грибное знание, необходимое для различения съедобных и ядовитых видов, обычно передаётся межпоколенчески, будучи вплетено в устное предание и фольклорные эпистемологии. Места сбора, часто хранимые как некие игровые тайны, становятся своего рода интимными географиями индивидуальной памяти и крипто-принадлежности. Среди посвящённых городских дачников эта практика превращается в сезонное осуществление своего рода «коллективной действенности» — т. е. перформативное общение с природой, которое соединяет индивидуализацию с крипто-формами социальной сплочённости. В конечном итоге грибы восстают в русской культуре как особого рода синкретический локус, где сходятся экологические, гастрономические, духовные и аффективные регистры действия. Одновременно обыденные и метафизические, они воплощают собой отдельный культурно насыщенный объект, чьи значения преломляются сквозь призму истории, природы и ритуализованной повседневности.

Одновременное п(р)оявление огня и грибов часто изображается как результат божественного сексуального акта — мифо-репрезентация, которую в свое время тщательно первопроходчески исследовал Владимир Топоров, — это система мифо-мотивов отражённая как в архаических культурах, так и в современных художественных практиках, особенно в московском концептуализме. В одной из своих предыдущих работ (Ioffe 2020) я рассматривал разработку более широкой грибной и галлюциногенной темы, связанной со вторым поколением московского концептуализма, сосредоточив внимание на группе «Медицинская герменевтика». Главный роман этой московской концептуалистской группы, *Мифогенная любовь каст*, выводит на авансцену визионерского героя нового типа и вида, трикстерского псевдо-парторга Дунаева, который глубоко проникает в толщу славянских магических лесов, сражаясь с чуждыми инфернальными врагами. Моя статья (Ioffe 2020) в свое время представила международный галлюциногенный контекст и пролила свет на соответствующие евразийские и сибирские шаманские практики, связанные с употреблением мухоморов. Достойно отдельного примечания то, что корякские brutальные и отчасти порно-латрические практики среди прочего включали (новое) употребление мочи с галлюциногенными свойствами, которая продавалась за пределами питейных заведений более бедным слоям сибирского общества (см. подробности в Ioffe 2020; см. также Znamenski 2003; Kir'iak 1998; Chaussonnet 1995; Kolosova 2014; Ternovskaia 1979; Dikson 2008; Belova 1996).

Сергей Ануфриев, важный деятель постсоветского концептуалистского движения и некогда близкий соратник Павла Пепперштейна (Ioffe 2020), исследовал галлюциногенный грибной мотив через уникальную визуальную идиосинкразическую призму. Его серия работ, особенно живописный коллаж «Механические люди и грибы» (1989) (**Fig. 11**), воплощает этот подход.

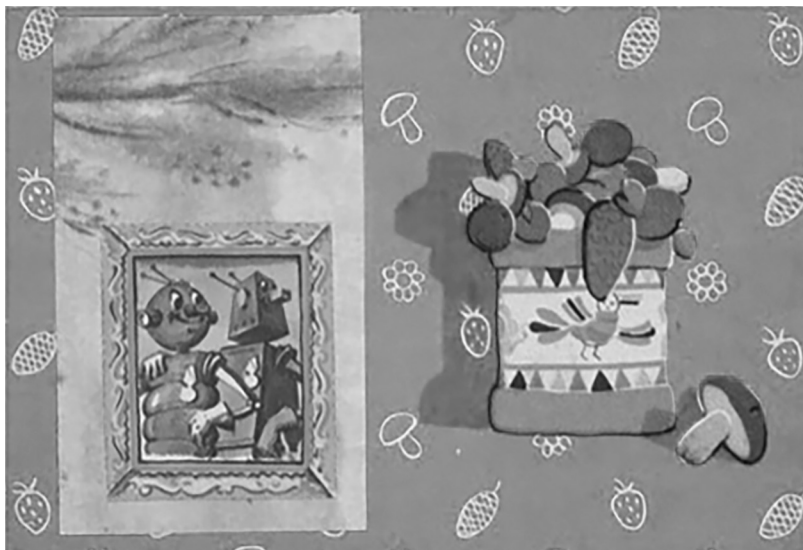


Fig. 11. Сергей Ануфриев. «Механические человечки и грибы», 1989

Первоначально задуманный как иллюстрация к детской книжной серии «Леса и грибы» (1989) А. Куммы и С. Рунге, Ануфриев наделяет коллаж сложно-сочлененными деталями, выходящими за рамки иллюстративно-повествовательной функции и утверждающими его самобытный художественный логос. Ануфриев учиняет сюрреалистическую игру между механическими фигурами и грибоподобными организмами, формируя визуальную метафору, которая резонирует с трансгрессивными теориями Джона Аллегро и Сергея Курёхина о симбиотических отношениях между грибами, людьми и другими живыми существами (Ioffe 2024). Механические фигурки, кажущиеся одушевлёнными и наделёнными сознанием, вступают в семиотический диалог с грибами и шишками, превращая эти природные элементы в мощные символы внутри зачарованного леса магического мира скрытой от глаз жизни. Это взаимодействие предполагает, что даже простейшие плоды леса — шишки и грибы — наделены трансформирующей мистической аурой и оптикой.

Сами фигуры кажутся как бы визуальными плодами галлюциноза, внимание поглощено их органическими сущностями, что тонко отсылает к предвосхищённому акту потребления и последующей земляной ассимиляции как важной сущности грибов. Этот нарратив намекает на более глубокую экзистенциальную или метафизическую жажду трансценденции как исцеления, связывая акт поглощения с более широким культурным и духовным контекстом. Подобная образность вызывает архетипический топос леса как лиминального пространства, где границы между механическим и органическим, человеческим и нечеловеческим стираются в галлюциногенной симфонии. Коллаж Ануфриева функционирует не только как

визуальный артефакт; он служит комплексным комментарием к устойчивому наследию русского концептуализма и его переплетению с европейской авангардной традицией. Соединяя сюрреализм, (советскую) семиотику и подрывные течения постмодернистской мысли, Ануфриев подчёркивает способность движения реконфигурировать и критически переосмыслить устоявшиеся парадигмы. Его работа является одновременно продолжением и эволюцией концептуалистского этоса, отражая утончённый синтез культурных, философских и художественных течений, связывающих поколенческие разрывы внутри движения.

Частично узнаваемые мотивы, тонко разработанные Ануфриевым, по-видимому, прослеживают свои истоки к отдалённым эхо человеческой (до)истории, достигая глубин древнейших культурных и символических ландшафтов, включая майяские (Fig. 12).



Fig. 12. Фигурки в форме грибов, созданные майя (1000 г. до н. э. — 500 г. н. э.)

Примечательно, что интерес к творческой грибной тематике у московских концептуалистов, таких как группа Пепперштейна и Ануфриева, не является изолированным феноменом внутри более широких экспериментальных *milieux* этого художественного движения. Напротив, многие представители московского концептуализма средне-старшего поколения, в частности Игорь Макаревич и Елена Елагина, также исследовали параллельные галлюциногенные грибные мотивы. Этот художественный дуэт, работающий в рамках парадигмальной траектории русского и, в особенности, «московского романтического» концептуализма, конструирует собственное замкнутое художественное пространство, где псевдодокументальная история интегрируется с креативной концепцией и фикциональностью. Оба художника являются неотъемлемой частью концептуалистского движения, будучи в частности напрямую вовлечёнными в деятельность «Коллективных действий», Андрея Монастырского. Макаревич, выступая как профессиональный фотограф, играет ключевую роль одного из основных документалистов серии «Поездки за город» — значимого «серийного действия» всего этого арт-коллектива.

Особое значение для обсуждаемой темы имеет их проект «Pagan» (Fig. 13) сотворенный в 2003 году (Samman 2008), где различные суггестивные изображения мухоморов занимают центральное место (Igor Makarevich and Elena Elagina, 2003).



Fig. 13. Игорь Макаревич и Елена Елагина. «Pagan», 2003

Величественный сибирский гриб постепенно трансформируется в чуть ли не центральный символ русской культуры, исподволь влияя на неё на протяжении веков. «Языческий проект» (Pagan), судя по всему, черпает вдохновение в мистической эстетике Андрея Монастырского, который в середине 1970-х годов создал нео-сюрреалистический поэтический цикл, позднее опубликованный под названием *Небесному носатому домику по пути в Паган* (Fig. 14).

Термин *pagán* несёт самые разные межязыковые религиозные коннотации, уходящие корнями в латинский язык, изначально означавшие «деревенский» или «сельский» (от латинского *pagus*, множ. число *pagi*). Со временем термин приобретает квазирелигиозный смысл, становясь связанным с нехристианскими или политеистическими верованиями, особенно в сельских зонах (Vojvodić и Ioffe 2019; Ioffe et al. 2017; Ioffe 2021b).

Следует также отметить, что термин *Pagan* (*поганый* в русском) исторически несет несколько пейоративную окраску, употребляясь ранними христианами для описания тех

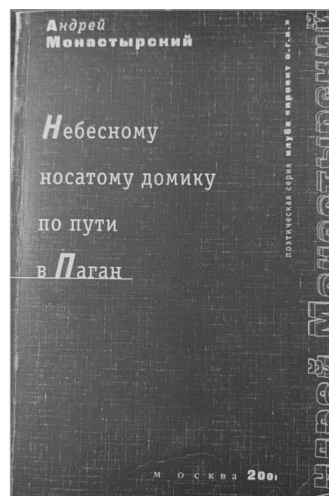


Fig. 14. Андрей Монастырский, *Небесному носатому домику по пути в Паган*

«язычников», которые не придерживались новопровозглашенной монотеистической веры. Впоследствии он трансформировался в современное английское *pagán*, обозначая последователей не-авраамических / не-монотеистических религий. Но для нас важно учитывать историческое употребление термина и его потенциальные смысловые оттенки. Помимо всего, это «поганки», широко используемые для обозначения ядовитых, несъедобных грибов, в частности и мухомора. Это также может подразумевать нечто вредное или бесполезное, добавляя иронический слой к восприятию авангардного и концептуального искусства мейнстримом. Концепт «грибной тропы» и грибной топики в русской истории и культуре напрямую связан с идеями Сергея Курёхина из его знаменитой сатирической телепрограммы 1991 года. Макаревич и Елагина развивают этот подход, перенося курёхинский джаз-концептуализм в сферу визуальной провокации московской художественной сцены. Художники творчески осмысливают ход революционной истории, что особенно ощутимо в камерной выставке «Грибы русского авангарда» (2008), которая стала расширением проекта Паган. Зрители сталкиваются с неожиданными грибоподобными формами и мотивами в произведениях русских художников начала XX века.

На переднем плане этого визуального ряда, как понятно, возникает авангардистский проект Владимира Татлина — «Башня Третьего Интернационала», которая галлюцинозно вырастает прямо из шляпки гигантского мухомора. Двигаясь сквозь их детализированный *каталог образов*, мы можем наблюдать, как «грибы русского авангарда» последовательно и концептуально интерпретируются дуэтом Макаревича и Елагиной (**Fig.13**).

Художники описывают свой *языческий* интерес к галлюциногенным грибам и авангарду в разнообразных мыслеформах. Елена Елагина, в частности, отмечает: «...мы уже довольно давно увлекаемся грибами. Сначала нас интересовали сами грибы. Позже мы посетили место под названием Разлив, недалеко от Санкт-Петербурга, где жил Ленин. Ленинский шалаш, в котором он жил, фигурирует в первом фотоколлаже, который мы когда-либо создали. Это было галлюцинаторное пространство — сакральное пространство. В советскую эпоху туда организовывалось множество экскурсий, и оно считалось центром идеологической вселенной. Этот проект развивался постепенно, как развитие идеи сакральных пространств. Язычник предстает как галлюцинаторное пространство. Он прямо отсылает к грибу, который ядовит и воздействует на человеческое сознание. Многие в новой архитектуре тоже выглядят как достаточно яркая галлюцинация. Архитекторы любят башни, и часто эти башни напоминают растущие грибы. Они выглядят как грибные формы, но нужно очень внимательно всматриваться. Не каждый может легко распознать эту скрытую связь. Нужно активно искать грибную форму...» (Makarevich et al. 2008). Далее Игорь Макаревич подтверждает: «...мы ищем не столько грибные формы сами по себе, сколько формы наркотической галлюцинации» (Makarevich et al. 2008).

Возникает дальнейший вопрос: откуда изначально появились эти причудливые грибные формы? Художники ссылаются на различные формы модернистской архитектуры, поскольку в современном проектировании, по их мнению, существует определённая традиция, заимствующая из авангардного периода 1920-х годов. По словам Макаревича, гипертрофированная архитектура 1920-х годов предполагает состояние наркотической галлюцинации, сопряжённое с иррациональным, по сути, мистическим бредом. Здесь возникает особая линия провокативных утопических идей, некоторые из которых, как кажется, носят откровенно наркотический характер.

В этом контексте, постреволюционные 1920-е годы стали знаками значительного сдвига или даже разрыва в коллективном сознании, доселе доминировавшемся русским реализмом. Этот сдвиг созрел и оформился именно в России вследствие культурных условий случившейся *Революции духа и тела*. Как замечает художник: «Разрыв, вызванный революцией, как бы выпустил на волю галлюцинаторные формы, и я не знаю, что было первым — разрыв революции или сдвиг сознания. Мы стремились обнаружить импульсы иррациональности в архитектурных артефактах». Художественный дуэт развил свои уникальные идеи, исходя из концепта, что употребление «волшебных» грибов было исторически распространено по всей территории России, начиная с отдалённых архаических эпох. Как отмечают Макаревич и Елагина: «...биологически, после Ледникового периода Россия была покрыта лесами — преимущественно берёзовыми, сосновыми и грибами-поганками. До сих пор поганка наиболее распространена в России. Мы рассматриваем такие феномены как галлюцинации — эффекты наркотических грибов. “Галлюцинация” — это пример магических практик, присутствующих в нашей работе и служащих нитью нашего художественного исследования» (Makarevich et al. 2008).

Художники, памятуя о концептуальной важности русского традиционного стеба подчеркивают, что: «...саму идею галлюцинации придумали ведь не мы. Эти идеи как бы носились в воздухе. Наиболее интересным был проект Сергея Курёхина о Ленине-грибе. Конечно, элемент иронии присутствует в том, что мы делаем. Мы считаем, что серьёзность — это отрицательный признак в искусстве. Самоирония — основа нашего искусства. Без неё материал, с которым мы работаем, оказывал бы удушающее воздействие» (Makarevich et al. 2008).

Помимо искусства Макаревича и Елагиной, другая чрезвычайно провокативная позднесоветская экспериментальная арт-группа под названием «Мухомор» выделяется как значительный пример своеобразной *грибной религии* внутри московского концептуализма. На пике подпольной популярности московского концептуализма, в период, отмеченный своеобразным концептуалистским Sturm und Drang в 1978 году, несколько студентов решили образовать андерграундную группу, дав ей провокативное название галлюциногенного сибирского гриба *Мухомор* («Смерть мухам», 1979) (Fig. 15, 16).



Fig. 15. «Мухомор. Смерть мухам», 1979

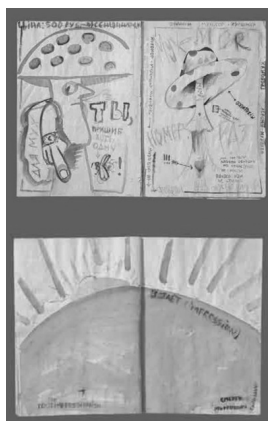


Fig. 16. «Ты нужен миру, Мухомор», 1979

Группа включала Свена Гундлаха, Константина Звездочётова, Алексея Каменского, Владимира и Сергея Мироненко. Они вместе участвовали в различных трансгрессивно суггестивных проектах, активно действуя примерно с 1978 по 1984 год, причём их деятельность в свой черёд напоминала разнообразные проявления Сергея Курёхина в то же примерно время на авансцене андерграундного Ленинграда. Фокус арт-коллектива заключался в мультимодальных арт-перформансах, часто пародировавших деятельность «мейнстримных» представителей московского концептуализма. Их акции несли определённые параллели с международным концептуализмом, а именно с группой Fluxus.

Среди примечательных акций — создание галлюцинаторного плана кражи знаменитой гигантской картины «Явление Христа народу» из Третьяковской галереи (Obukhova 2010; Degot и Zakharov 2005). Отметим среди других заметных художественных действий — открытое письмо премьер-министру Великобритании Маргарет Тэтчер с требованием немедленно освободить Мальдивские острова, которые они считали исторической родиной океанических мухоморов, предлагая переименовать их в «Мухоморские острова». Ещё одной характерной акцией группы стал известный субверсивный фертильный хэппенинг на девственном снегу, состоявшийся в Измайловском лесу ранней весной 1979 года, где был семиотически изображен магический фаллический тотем, (Fig. 17) демонстрируя своими телами самое важное и сокровенное русское слово, обозначающее эрегированный фаллос.

Эта трансгрессивная идея соответствует известной парадигме мифологической идентификации грибов со специфическим видом сезонно увядающих «лесных фаллосов», разработанной различными этнографическими традициями (Торогов 2004) (Fig. 17). Группа организовала несколько экспериментальных арт-лекций об экологическом и когнитивном вреде, наносимом недавно созданной нейтральной бомбой. Участники испытыва-



Fig. 17. Мухомор. «Лесной ХУЙ-Хэппенинг», 1979

ли сенсорную депривацию во время лекции, символически теряя зрение, осязание или слух на разных интервалах. Другие примечательные акции включали особого рода раскопки, когда участник был частично зарыт с карманным фонариком, бумагой и ручкой. Связанная с этим (нео)сюрреалистическая акция «Выстрел» (1981) включала среди прочего составление списка людей, которые теоретически заслуживали условного наказания, приглашения их в лес и проведения символической казни на основе случайного выбора самого способа умерщвления (см. также Wolff 1981).

Магические практики, осуществляемые членами группы, могут быть отчасти архетипически инспирированы глубокими размышлениями о классической древности, особенно резонируя с тем, что один из пионеров изучения мировой культурно-фунгальной топки — Р. Гордон Уоссон в свое время удачным образом обозначил грибным «поиском Персефоны». (Fig. 18, 20).

Этот концепт вызывает яркие образы лесных хтонических взаимодействий между Деметрой и её призрачной дочерью, отданной в частичное супружеское рабство к Аиду. Здесь примечательны духовидческие отношения двух богинь наземной и подземной фертильности, насыщенные мифологической символикой и вековыми секретами античного мира флоры и фауны (Fig.19) где грибы выступают как особого рода посредники земных мистерий.

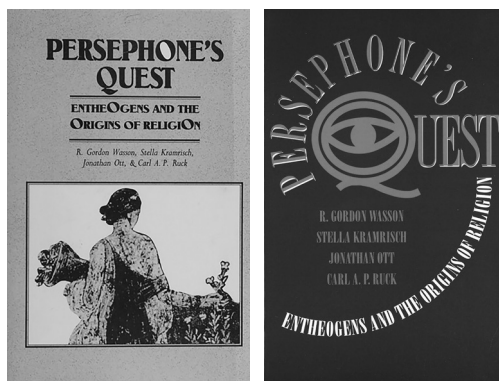


Fig. 18. R. Gordon Wasson et al. *Persephone's Quest: Entheogens and the Origins of Religion*, 1986



Fig. 19 Персефона и Деметра вкушают волшебный гриб. Скульптурный рельеф на стене храма в Элевсине, 450 г. до н. э.

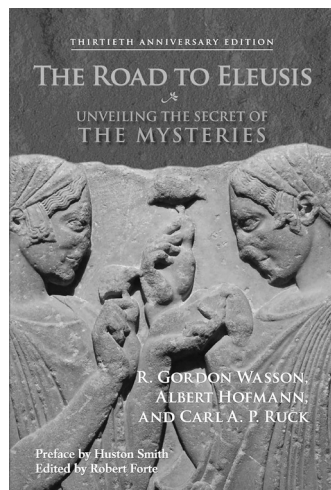


Fig. 20. R. Gordon Wasson et al. The Road to Eleusis: Unveiling the Secret of the Mysteries, 1978

Во время суггестивно-параноидальной арт-акции «Метро» в 1982 году Мухоморы-участники оставались в системе метрополитена с 6:00 до 1:00, перемещаясь по различным станциям. Группа демонстрировала гипер-ироническую позицию по отношению к советской системе и ее тупым властям, репрезентируемым *живыми трупами* вроде позднего Брежнева, Черненко и permanently работающего из больницы палаты грозного Андропова. Их разрастающиеся «грибные» подрывные акции бросали вызов различным категориям доминирующего общественного дискурса — будь то политический, но также и художественный мейнстрим. Отвечая на авторитаризм советского репрессивного культурного диктата, группа «Мухомор» выстраивала автономную грибную абсурдистику протестного микровосстания. Советские власти пытались перенаправить их концептуальную активность, хитрым образом призвав членов группы в Советскую армию с целью отправить их скажем на БАМ для духовного перевоспитания. Отметим что важным этапом существования группы стал домашний магнитный альбом, известный как «Золотой диск» (1982), где участники группы декламировали радикально-ироническую поэзию, создавая коллажи из классического оперного репертуара и западных и советских эстрадных песен. Позднее переизданный аудио-CD остаётся и поныне доступным для прослушивания.

Понятно, что уже сам номенклатурный термин названия группы «мухомор» как бы однозначно отсылает к хтоническому царству вездесущих грибных мух, поскольку биологическое существование никакого фунгуса без них невозможно. Нельзя забывать и о том что в творчестве патриарха московского движения — Ильи Кабакова (Ioffe 2024; 2017) насекомые, в особенности мухи, занимают поистине исключительную роль. В цен-

тре — его серия работ и инсталляций (2008). Было бы наивно интерпретировать визуальных насекомых у Кабакова лишь как символ обыденного и неизменного в повседневной жизни. На протяжении двух десятилетий, охватывающих 1980-е и 1990-е годы, мухи заметно присутствуют в искусстве Кабакова, нередко трактуемые как аллегория «маленького и бессильного гражданина» в тоталитарном обществе — того, кого легко прихлопнуть, как насекомое. Для Кабакова мухи символизируют особую *«энтомологическую мушиную религию»*, невидимый мир адских насекомых, управляющий разнообразными экзистенциальными сущностями. Отвечая на вопрос о значении мух у Кабакова, выдающийся интерпретатор его творчества (и близкий друг) Борис Гройс в свое время пояснил, почему в начале 1990-х Кабаков необычайно часто изображал мух. В своём интервью 2011 года исследователь заметил, что для Кабакова «мухи — это ангелы». Но, как отмечает Гройс, по Кабакову, «их не ценят. Их воспринимают как такую вульгарную версию ангелов». «Они летают везде но никому не нужны. Кабаков по сути создает описание целой цивилизации мух», — по словам Гройса. (Ioffe 2017; Ioffe 2024; Groys 2013). Существует также любительская видеозапись перформанса с участием Ильи Кабакова, переодетого мухой, и бельгийского контroversиально-трансгрессивного деятеля искусств Яна Фабра в костюме жука, где они ведут философский диспут о «жизни насекомых». Для Кабакова муха представляет скрытую метафизику освобождения и полёта, раскрывающую тайные возможности даже для самых слабых членов общества. Гройс также полагал что Кабаков воспринимает мух и ангелов как смутные первичные сущности в соположении — различие между мухой и ангелом остаётся столь же смутным как различие между богом и демоном (Ioffe 2017). Разновидовые мухоморы, существующие в природе, всегда обязательно коммуницируют с миром мух. Мухоморы не всегда обязательно красные, поскольку в природе также существуют многочисленные равноценные белые экземпляры (см. многие иллюстрации в Ioffe 2024).

В прихотливой художественной ткани ленинградского концептуализма особый фунгальный аспект проявляется в работах Марты Волковой и Славы Шевеленко, нидерландского (ныне) художественного друга, вышедшего из авангардной арт-сцены Санкт-Петербурга бурных 1980-х. Их креативная жизненная траектория, пересекающая многие географии укоренилась в Нидерландах с начала девяностых, где с тех пор происходит развитие их эстетических идей (Volkova & Shevelenko 2021). В художественном ландшафте их сотрудничество по факту тонко резонирует с новаторскими инициативами Макаревича и Елагиной, образуя двойной маяк инновационного самовыражения. Погружаясь в концептуальные сущности творчества Волковой и Шевеленко, происходит понимание того, что границы между человеческим и природным неизменно размываются в их интригующем перманентом сближении. В спектре их экспериментального искусства лежит недавняя серия экспрессивно антропоморфных грибов,

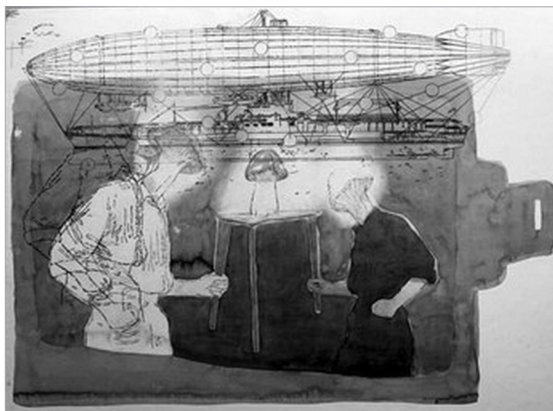


Fig. 21. Марта Волкова и Слава Шевеленко.
«Танец грибника (Mushroom picker dances) #1». 2024



Fig. 22. «Танец грибника
(Mushroom picker dances) #2». 2024



Fig. 23. Марта Волкова и Слава Шевеленко.
«Танец грибника (Mushroom picker dances) #3». 2024



Fig. 24. «Танец грибника
(Mushroom picker dances) #4». 2024

каждая картина из которых является фактическим свидетельством симбиотической связи между человеческим сознанием и загадочным миром fungi (Fig. 21, 22, 23, 24).

Эти суггестивные художественные грибы, насыщенные разнообразными визуально-антропоморфными качествами, выступают особыми алхимическими сосудами для интроспекции и созерцания, как бы приглашая зрителей к путешествию в сферы, где обыденное и фантастическое тесно переплетаются. Посредством своей постконцептуалистской художественной алхимии Волкова и Шевеленко по факту преодолевают привычные установленные границы миметического нормативного представления, побуждая зрителя пересмотреть наши отношения с природным миром и всеми скрытыми нарративами, лежащими под его поверхностью. Их совместная работа выступает художественным свидетельством гипнотизи-

рующей силы воображения и почти безграничных возможностей постсюрреалистического визуализированного сознания, отзываясь на исторические корни русского метафизического концептуализма, одновременно прокладывая новые пути исследования и понимания.

Грибы появляются во многих других работах современного российского экспериментального искусства, в частности у одного из самых неортодоксальных и самобытных художников, исследующего границы *сюрреалистического соцреализма*, — Василия Шульженко (р. 1949). Здесь можно отметить несколько его характерных в этом плане работ, одна из которых называется «Барин» (или «Барон») (Fig. 25).

Эта примечательная работа Василия Шульженко воплощает в себе тот самый концептуальный сюрреализм, с которым традиционно связывают имя художника — эстетику, глубоко укоренённую в подрывной и иронически-сатирической критике общественных норм, в тонком разоблачении внушаемого человеческого безумия и гротескного фарса повседневного существования.

В центре этой удивительной композиции находится левитирующая мужская фигура, облачённая в абсурдно анахронический синтез так называемого «аристократического» костюма — с цилиндром и фраком, — но при этом стоящая (зависшая) босиком над грязью жизни мирской. Это контрастное сопоставление символов богатства и псевдо-утончённости с униженным состоянием обмирщённой абсурдности создаёт мощный когнитивный диссонанс социальной инверсии, где традиционные иерархии лишаются автоматического смысла. Персонаж как бы слегка парит над землёй, что усиливает его метафизическую роль «магического» протагониста — фигуры, пребывающей между реальностью и майя-иллюзией, между социальной сатирой и мистерино-сакральным. Призрачный цветовой контур или своего рода ореол-зонтик, вознесённый над его головой подобно жезлу, превращается в своего рода стебную эмблему насмешки и самообмана — пустотный реликт власти на фоне пейзажа гротескного российского обнищания начинающихся девяностых годов. Эта деталь, как и в других полотнах Шульженко, вбирает в себя не только иронию над мещанской позой и ложным величием, но и предлагает скрытую отсылку к *сытой* риторике позднего советского бюргерства, для которого знаки престижа заменяли истинное содержание. Пёс — стоический, почти антропоморфный по своей позе и небанальному выражению морды лица,



Fig. 25. Василий Шульженко. «Барин» (альт. «Барон»). (n/d/).



Fig. 26. Василий Шульженко.
«Бабушка» (n/d/)

«пролетариата» — их исхудалые, безликие тела постепенно растворяются в серо-коричневом фоне, обозначая символическое выгорание и стирание, происходящее в тени гротескно позирующего квази-буржуазного персонажа. Таким образом, картина предстает как пронзительная неосюрреалистическая аллегория, обращенная к расколотой реальности советского и постсоветского общества — к карнавалу несбывшихся соцреалистических устремлений, перманентно разрушающихся иерархий и неустранимого абсурда классового спектакля на фоне тотального экзистенциального распада всей традиционной *русской жизни*. Гриб, который в виде подарка преподносит зрителю центральный персонаж картины выступает как приглашение к возможному последующему *tripu*, как закрепление принципиальной иллюзорности бытия того, что видит немного ополоумевший глаз наблюдателя.

Здесь гротеск не является простой аллюзивной карикатурой: напротив, он превращается в мерцающее зеркало исторических и социальных противоречий, включая среди прочего и отсылку к номинативной традиции «*Der Zigeunerbaron*» — знаменитой оперетты Иоганна Баптиста Штрауса (сына). В этом контексте фигура барина-«барона» приобретает особое ироническое звучание: после появления оперетты «Цыганский барон» в русском языке слово «барон» вошло в широкий обиход применительно к главам ромских общин, став общеупотребительным обозначением для вождей и старейшин этих сообществ. Эта деталь наполняет образ дополнительной культурно-этнографической многозначностью, соединяя бурлеск, этнический миф и постсоветскую травестию власти.

напоминающий миниатюрного тибетского мастифа — становится безмолвным свидетелем имплицитного безумия своего дураковатого хозяина. Как и барский Барон, буддистский пес его воспарит над землей, чтобы находясь в галлюцинозном полете фантазии художника создать эффект реалистической репрезентации скрытого безумия. Символическое присутствие пса, насыщенное метафизикой верности и терпеливого *со-участия*, резко контрастирует с человеческой опьянённой самоуверенностью показанного цыганского декадентизма. На заднем плане располагается почти пасторальная сцена сельских тружеников и изнурённо-печальной лошади, тянущей бессмысленную повозку. Этот фрагмент живописует беспощадный труд так называемого деревенского

Другое визуально-эзотерическое полотно Шульженко, связанное с мотивами грибной символики, многозначительно озаглавлено «Бабушка» (Fig. 26). Здесь художник продолжает исследовать мистико-фольклорную проблематику, вводя в свой художественный язык алхимическую и мифопоэтическую метафорику, где гриб становится знаком инициации, шизо-критической метаморфозы и циклического возрождения.

Это полотно Шульженко представляет собой мгновенное погружение в зловещий и тревожно-притягательный мир суггестивного не(кр)осюрреализма, насыщенного фольклорной образностью и внутренним психологическим напряжением. Композиция выстраивается вокруг фигуры (пишущего?) мальчика в простых «довоенных» подтяжках, стоящего на перекрёстке извилистой лесной тропы. Его обнажённая исхудалая спина, обращённая к зрителю, делает фигуру одновременно уязвимой и мистически загадочной, тогда как сам крошечный силуэт ребёнка теряется на фоне гигантских гиперболических грибов и тёмного леса, рождая ощущение отчуждения и даже утраты масштаба — ландшафта, балансирующего между фантастическим и зловещим. Вдали угадывается призрачный женский образ Большой Матери — несколько зловещая фигура в белом прикиде, соединяющая черты бабушкиной кротости, но и подспудной потусторонней угрожающей трансгрессивной демоничности. Этот персонаж вызывает в памяти архетипические образы русской инфернальной мифологии — прежде всего амбивалентный архетип Бабы-Яги, лесной ведовской каннибальской старухи, часто соседствующей с мухоморами и другими знаками природного славянского галлюциноза. (Fig. 27)

У Шульженко, неподвижная, властно-скептическая поза «бабушки» наполняет сцену скрытой воспитательной угрозой, намекая на предстоящее столкновение ребёнка с *непостижимым* — с тем, что Владимир Пропп в свое время называл «испытанием героя в пограничной зоне между миром живых и мёртвых». Окружающая среда насыщена напряженно-тревожной символикой: гигантские антропоморфные грибы, одновременно воплощающие плодородие и ядовитую опасность, разрастаются по обе стороны тропы, словно безмолвные ядовитые стражи, обрамляют потенциальный путь ребёнка вперед. Чёрный кот, идущий в стороне, добавляет дополнительный слой суеверной двусмысленности, потенциально высту-



Fig. 27. Иван Билибин.
Баба Яга и мухоморы (ca. 1910.)

пая хтоническим медиатором между мирами живых и мёртвых. Эта загадочно-игровая картина, написанная в характерной для Шульженко технике инфернального сюрреализма, соединяет фольклорные архетипы с психологической тревожностью, создавая атмосферу, пропитанную экзистенциальным ужасом и особого рода мифопоэтическим звучанием. Композиция, доминируемая фигурой мальчика, стоящего спиной к зрителю, выстраивает повествование об утраченной невинности, балансирующей на грани рокового эротического откровения. Босой и беззащитный, он кажется подавленным гипертрофированной растительностью — грибами чудовищных размеров, чьи ярко-красные шляпки одновременно напоминают о ядовитой опасности каннибальской трапезы, об эротическом подтексте либидинозного инцестуозного сладострастия, как и о галлюциногенном состоянии безнадежно изменённого сознания.

В точке фокализации и схода перспективы возникает призрачная женская фигура, окутанная дымчатой неопределённостью, также подчеркиваемой особым колористическим *sfumato* художника. Её бледное призракоподобное платье создаёт ауру амбивалентности: она может быть как доброжелательной хранительницей, так и зловещим хищником. Этот образ — отдалённое эхо славянской традиции, где Баба-Яга предстает в своей классической ипостаси — как инициатор обрядовости перехода, как пороговое существо-монстр, ведущее героя через опасную границу безнадёжного Выбора. В трактовке Шульженко она соединяет материнское и инфернальное, сухое и мокрое, тёплое и холодное, превращаясь в эмблему архетипического страха перед *Иным*, перед таинством полового взросления и неминуемой смерти, которая вопреки Апостолу Павлу все-таки неизбежна. Лес, простирающийся до горизонта, усыпанный гигантскими грибами-тотемами, как бы становится символом этого лиминального пространства, где человек сталкивается с первоосновами безжалостного бытия пагубной жизни нашей.

Пороговые женские образы природы-матери напрямую произрастающие из земли далеко не редкость для прихотливого апокрифического имажинариума Шульженко. Укажем, например на предельно суггестивное полотно «Купальщицы». (Fig. 28).

Эта эротически *тревожная* и одновременно торжественно-суггестивная картина, принадлежащая к известному циклу (нео)сюрреальных пост-индустриальных аллегорий Шульженко, представляет собой современную интерпретацию хтонического женского сексуального архетипа, где древний «маточный» культ плодородия земли помещён в контекст (пост)индустриального запустения. Три усталые обнажённые женские фигуры, выписанные с достаточной точностью, пребывают в условном пространстве всеобщей ржавчины, ила и стоячих вод матери-сырой-земли. Их тактильная нагота, во многом лишённая традиционного чувственно-приукрашающего лоска и идеализации, напоминает о первозданной связи между женщиной и грунтовой почвой — мотиве, восходящем к нео-

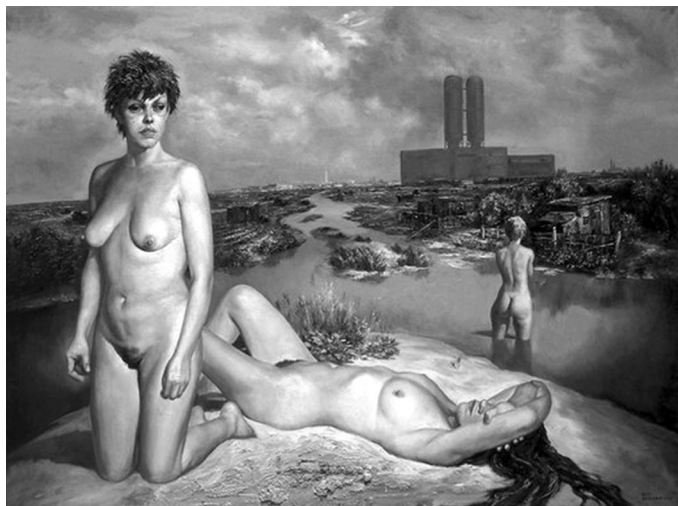


Fig. 28. Василий Шульженко. «Купальщицы» (n/d/).

литическим статуэткам разнообразных «плодородных венер», но в данном случае эта связь оборачивается некоей чуждостью и явным экологическим надломом. На переднем плане картины грунт становится тактильно грубым, как бы напоминающим изнанку грибного начала всякой растительной почвы. Треугольный власяной лобок (*cunpus pilossus*) стоящей на коленях героини также, судя по всему, отсылает к грибной шляпке конусного фунгуса, одновременно являющегося и *вагиной-ухом* матери земли. (О связи грибной фольклорной образности *вагин-ушей* см. Ioffe 2024).

На возможную взаимосвязь женского треугольного лобка (понимаемого как человекоподобный автономный *cunpus*) с антропоморфным грибом как прототипом загадочной божественной Сомы указал в свое время еще классик грибного *сомАведения* Р. Гордон Уоссон в коллективном томе о сложных «Поисках Персефоны» где привел соответствующие древние изображения из Малой Азии. (Figs. 29, 30). Речь идет о некоем мистерино-хтоническом женском персонаже Античности по имени Баубо (Βαυβώ) таинственным образом связанном с трансгрессивными элевсинскими мистериями. Согласно мифу, Баубо приняла у себя грибную дочь Персефоны — Деметру, угостила её хмельным *кикеоном* и далее в эротическом экстазе вдруг показала богине свой раскрытый *cunpus*. Согласно сохранившимся изображениям, это была особая женщина, у которой, по сути, не было традиционной головы, тогда как соски заменяли ей глаза, тогда как ее непомерно развитая вульва и была по факту основным органом всего ее тела, функционирующим в том числе и как ротовая полость *влагания*. О разработанной семантике функциональной тождественности женского рта и влагалища на материале русской obscenity образности укажем, в частности, специальную работу: Ioffe 2021a.



Fig. 29. Терракотовая Баубо: антропоморфная «женщина-синнус»



Fig. 30. Терракотовая статуэтка Баубо приенского типа с лирой, Анатолия

Отчасти соположенные женские «плодородные» образы, как бы хтонически вырастающие в качестве ризомной грибницы из пещерного лона матери-земли (Fig. 31) встречаются в многогранном творчестве Николая Калмакова, к сожалению всё еще относительно малоизвестном и малоизученном (Bowlt, Balybina 2023).

Центральная женская фигура из картины Шульженко (Fig. 28) стоящая гордо и вызывающе прямо взирающая на зрителя с негласным вопросом и вызовом, воплощает собой постсоветскую и отчасти постапокалиптическую Деметру или Инанну, перемещённую в токсический осадок позднего восточно-европейского индустриализма. Её бледное тело как бы рождено из глины, утратившей свою жизнотворную силу; она по сути своего рода реинкарнация земного начала, сохранившего жизнь посреди антропогенного периода полураспада. В то же время лежащая рядом другая женская фигура отсылает к иконографии Матери-Земли в позе перманентного отдыха, где усталость символизирует истощение самого принципа плодородия, который когда-то оживлял аграрный миф. Плодородное истощение этих двух образов исподволь иллюстрируется несколько потрепанным мехом их *cunnus pilosus*, покрывающим Венерины холмы обеих усталых от (половой) жизни героинь.

Третья, удалённая женская фигура с доминирующими раскрыто-округлыми увеличенными ягодицами, погружённая в воду воспроизводит немой жест очищения или (вечного) возвращения, словно жертвуя самое себя реке — осквернённой, но все ещё как бы священной стихии. Ее фигура привносит крипто-анальную образность и результирующую сексуальность в дополнение к имеющейся метафорике органа *cunnus*. Основное

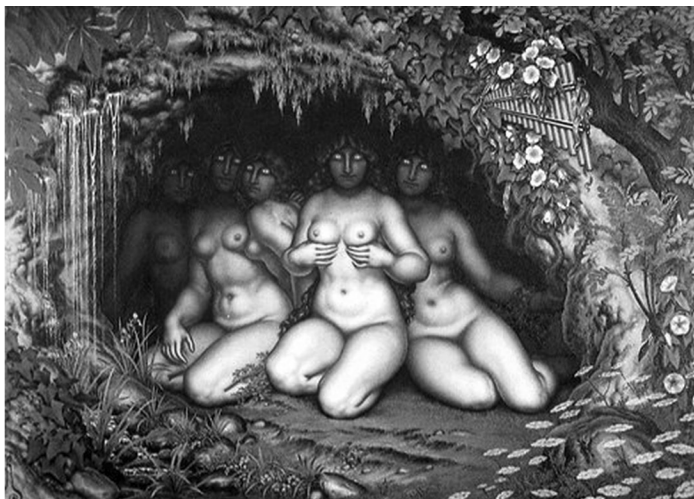


Fig. 31. Николай Калмаков, *Нимфы в гроте*, 1940

скрытое напряжение композиции рождается из парадоксальных форм сосуществования сакрального и профанного, архаического и технологического, плодородного и *стерильного*. Река, когда-то олицетворявшая вечный цикл обновления, теперь диалектически ведёт своё течение к дымовым трубам завода — современной *некрополии производства*, вытеснившей *священную рощу*. Две вертикальные фалло-трубы становятся анти-тотемами, уничтожающими осевую связь неба и земли, которая в архаических культурах обеспечивала ритм жизни и смерти. Рассмотренная через призму хтонических культов Земли, картина Шульженко обретает значение плача о десакрализации материнской материи существования. Женская эротическая телесность, порой воспринимавшееся как сосуд космического воссоздания, превращается здесь в эмблему экологической устойчивости (диалектически также и утраты) далее развивающейся в реликт Великой Матери, погружённый в скрытую материю энтропии. Даже в этом мире разрушения женские фигуры остаются плотно укоренёнными в земляную плоть: по тону и фактуре сливаясь с глиной и илом. Так в самой мистерийной материальности тела возрождается архаическая истина: человеческая плоть есть одновременно и гробница и чрево земли, где распад становится предпосылкой нового возрождающего житнетворного цикла.

Другое важное в нашем контексте произведение Шульженко, целиком ориентированное на суггестивно-эзотерическую грибную символику (Fig. 32), представляет собой загадочную аллегорическую сцену, насыщенную разного рода фольклорными крипто-аллюзиями, феноменологической глубиной и первобытным чувством сопричастности универсальной природе леса. При первом взгляде на эту картину мы замечаем странную группу закутанных в плащи энигматичных фигур, занятых, казалось бы, буднич-



Fig. 32. Василий Шульженко, «Грибной сезон» (n/d)

ным сбором грибов. При ближайшем рассмотрении эта сцена раскрывается как сложнейшая игра символических и культурных кодов. Землистая, приглушённая хроматическая палитра — преобладают коричневые, охристые и зелёные тона — вызывает ощущение плотного, тенистого леса, пространства, традиционно связанного в русской культуре с таинством, трансформацией и всякого рода смутной пограничностью. Фигуры с тяжёлыми капюшонами и согбенными спинами выглядят одновременно человеческими и *элементальными*, как если бы они воплощали архетип искателей или чудаков-отшельников. Их действия — внимательное рассматривание и удержание гигантских грибов — приобретают по факту ритуальный характер, напоминающий архаические обряды, соединяющие материальное и сакральное. Как я уже неоднократно отмечал, исторически грибы в русской и евразийской традиции связывались не столько лишь с пищей, но с разного рода эзотерическими инициациями: от сибирского шаманизма до каких-то модифицированных (до)христианских культов плодородия. Как показывают этнологические исследования (ср. Ioffe 2020; 2024; 2025-b), в евразийских культурах грибы нередко выступают магическими медиаторами между мирами — источниками видений, откровений и мистических переходов (Ioffe 2025-a; Ioffe 2024; Ioffe, Toporkov, Yudin 2017). В контексте полотна Шульженко загадочные грибы-гиганты становятся в свой черед мощной метафорой одновременно изобилия и непознаваемой тайны леса, полу-пустотным символом трансформации, скрытого сакрального знания и всепобеждающей фертильной силы бесконечной природы.

Очевидная сосредоточенность фигур, их внутренняя замкнутость превращают сцену в аллерегию извечного человеческого общения с Неизвестным — с природой, традицией, с неизвестной стороной собственной само-

сти. Отсутствие временных и пространственных ориентиров придаёт композиции вневременной, мифопоэтический характер, напоминающий о возвращении к архаическим формам знания, соединяющим материальное и духовное. Тем самым Шульженко создает созерцательное размышление о взаимоотношениях человека и природы, оформленное в категориях русской культурной и мифологической символики. Его нео-сюрреалистический визуальный язык соединяет миф, психологию и скрытую сатиру, заставляя зрителя напряженно задуматься о преемственности между древними ритуальными практиками и современными экзистенциальными вопросами человеческого существования и его репрезентации.

Развитие всей темы оккультных и эзотерических интересов русского концептуализма представляется частью их гораздо более широкого культурного охвата. Оккультные и арканские мотивы в символизме как ранней стадии русского модернизма имеют прямое влияние на последующие авангардные и пост-авангардные движения — такие как собственно московский концептуализм (Ioffe 2024). Русский символизм возникает как мощное культурное течение, наиболее внимательно погружённое во всё, что связано с оккультным эзотеризмом или гнозисом (Ioffe 2024; 2025-a). Один русский эзотерический автор времени исторического модернизма заметил: «Оккультизм — это наука о скрытых силах природы и о скрытых сторонах нашей жизни. Но поэты часто идут впереди науки. Благодаря вдохновению и индуктивному познанию им удаётся приподнять завесу над тайнами, о которых учёные ещё не подозревают. Когда молния на мгновение освещает тьму ночи, вы вряд ли сможете увидеть пейзаж так ясно, как при постоянном свете фонарей, но пока терпеливые труженики науки ещё не осветили тайны мира, поэзия может дать нам ценные указания. <...> Некоторые из фантазий Эдгара По находят полное подтверждение в доктринах оккультизма, хотя он совсем не был с ними знаком» (Тухолка 1907).

Можно предположить, что скрытая увлечённость московских концептуалистов оккультизмом и эзотерикой (наиболее явно выраженная у Андрея Монастырского, Никиты Алексеева и других) была основана на предшествующих культурных средах, хорошо им известных по символистской литературе, прежде всего Андрею Белому и особенно русскому символисту-«магу» Валерию Брюсову. Устойчивый интерес Брюсова к эзотерическому спиритуализму способствовал тому, что данный момент стал фактически синонимичным с историческим понятием русского декаданта (см. подробнее Богомоллов 1999). Разумеется, символистский модернистский интерес к оккультному не возникает на пустом месте, оказываясь глубоко укоренён в предшествующих эпохах. В ранний петровский период XVIII века модернизированное русское общество проявляло живой интерес к эзотеризму и алхимии, в значительной степени под влиянием масонства (Ioffe 2025-a). Вероятно, уже к концу XVII века в России действовала эзотерическая масонская ложа, возможно с участием самого царя Петра. Это влияние живо способствовало развитию алхимической традиции

в России того времени. В ближайшем окружении Петра находились люди, увлечённые эзотерическими учениями, включая алхимию. Знаковые «петровские» фигуры — Яков Брюс, Феофан Прокопович и Роберт Эрскин — ярко иллюстрируют эту тенденцию. Обширная библиотека Брюса, сохранившаяся до сих пор, содержала многочисленные названия разнообразной оккультной литературы, в том числе по разного рода «натуральным» субстанциям и элементам. Наибольшая часть собрания Якова Брюса была сосредоточена на камнях, минералах, металлах и сухих порошках. (Collis 2012; Ioffe 2025-a).

Аналогичным образом Феофан Прокопович собрал внушительную коллекцию из более чем 3000 книг в Санкт-Петербурге, включая множество трудов по алхимии и другим оккультным темам (Smith 1999). Роберт Эрскин, шотландский врач, работавший при дворе Петра Великого, также проявлял заметный интерес к алхимии, собрав одну из самых обширных частных коллекций алхимических трудов в Европе (Faggionato 2005). Его библиотека насчитывала более двух тысяч томов, из которых не менее трёхсот были посвящены алхимии различных авторов. В фигурах Якова Брюса, Феофана Прокоповича и Роберта Эрскина мы видим очевидное проявление устойчивого интереса к оккультному и алхимии в русском обществе начала XVIII века (Халтурин и др. 2015). В контексте изучения оснований для понимания оккультных интересов московского концептуализма мы хотели бы отметить довольно уникальный еженедельный эзотерический журнал *Ребус*, который издавался в Санкт-Петербурге с 1881 года до второго года Русской революции (1918). Журнал публиковал различные типы материалов — как литературные, так и нон-фикшн, — поддерживавшие интерес к эзотеризму и оккультизму в русском обществе. По существу Первая мировая война положила конец этому эзотерическому изданию. Как отметил один исследователь, в контексте кровопролитной войны *Ребус* «больше не предпринимал попыток помочь духам павших солдат». Вместо этого, как известно, «в 1915 году журнал публиковал серию статей, обсуждавших бессмертие не в отношении духовного потустороннего мира, а на земле — что стало значительным отходом от прежних тем» (Mannherz 2012). Для оккультной и грибной тематики особенно примечателен опубликованный текст под названием «Новое учение о бессмертии», в котором, как мы узнаём, «сообщалось об экспериментах со спермой или с определёнными бактериями, которые, если их регулярно вводить в кровеносные сосуды, омолаживают человеческое тело» (Mannherz 2012). Один из авторов журнала опубликовал призыв: «Смертные всех стран, попытайтесь», — рассуждая о различных экспериментах по глубокому замораживанию живых организмов и «их оживлению после размораживания». Важно отметить, что, «хотя серия также упоминала сценарий, превращающий человеческое тело в невидимую, но бессмертную электромагнитную материю — программу, напоминавшую прежние оккультные идеи, стремившиеся найти средний путь между материальным и духовным бессмертием,

принятие “Ребусом” идеи вечной жизни для человеческого тела указывает на значительный сдвиг» (Mannherz 2012). Не забудем в этом контексте ку-рехинское определение фунгуса как «волны», проникающей в природу вещей. Грибная тема «природной магии» как бы проходит сквозь историю русской эзотерики, насыщаясь возможными аллюзиями и перекличками. Вся эта синтетическая тематика различных видов исторических магических практик (в том числе в их связи с искусством и литературой) в России уже достаточно хорошо исследована (Ryan 1999; Смилянская 2003; Лавров 2000; Kivelson 2003, 2011, 2012, 2013; Михайлова 2018; Kivelson and Shaheen 2011; Rosenthal 1997; Ioffe et al. 2017).

Помимо Валерия Брюсова, центральной русской модернистско-эзотерической фигурой (с многочисленными межкультурными планами и интересами) был как известно его коллега-символист Андрей Белый — мистически трансгрессивный экспериментальный автор (Spivak 2006; Shtal 2008). Кроме признанных литературных фигур Андрея Белого и Михаила Кузмина в богатом полотне русской модернистской оккультной мистики стоит упомянуть ещё одного деятеля исключительной значимости в этом контексте — композитора и художника Михаила Матюшина (Tilberg 2008). Вклад Матюшина отзывается эхом в запутанных коридорах художественных инноваций русского и международного модернизма, резонируя со стремлением к тому, что можно было бы назвать призматическим символизмом и культивацией «высокого модернистского профиля паранормального сознания». Центральным для трансгрессивной эстетики Матюшина было развитие того, что он называл «всеобъемлющим зрением-знанием» (*see-know vision*), новаторской парадигмы, превосходящей традиционные способы восприятия (Vohringer 2019). Основанный на принципах эзотерических практик, подход Матюшина к искусству воплощал установку «расширенного видения», при котором взгляд художника проникал сквозь завесу обыденности, раскрывая сияющие глубины невидимого. Для Матюшина сияющая триада «сияние — аура — свежесть» становилась квинтэссенцией промежуточной, почти «дополненной» реальности, наделяющей художественное высказывание преобразующей витальностью. В творческой лаборатории Матюшина художественное выражение преодолевало границы материального, зарождаясь в алхимической утробе эзотерического сознания (Bramble 2015). Близкая перспектива мистического визуального представления нашла частичное выражение в работе современника Матюшина — Казимира Малевича (Ioffe 2023).

Современный грибной эзотеризм Москвы и Санкт-Петербурга: от общего к частному

Говоря в завершение в общем о, собственно эпохе второго авангарда и русского концептуализма, стоит охарактеризовать всю их параллельную андерграундную среду, также глубоко погружённую в эзотерико-чув-

ственные и оккультные практики. Это были в том числе среди прочего круги русского квази-оккультного трансгрессивного писателя Юрия Мамлеева. В дальнейшем своего рода параллелью Мамлеева может выступать метафорически гротескный писатель Проханов или даже эзотерический политический философ Дугин, на работах которых мы в силу места не можем подробно остановиться. Вся тема эта нисколько не утрачивает актуальности в последующие годы. Как отмечает один исследователь, «одним из самых эксцентричных мастеров провокации» в этих кругах был некий художник Сергей (де) Рокамболь (псевдоним “Григорий Попандопуло”), «завоевавший сомнительную репутацию благодаря культивированию непристойно-эротического языка, использовавшегося им почти исключительно в общении» (Menzel 2012). Для нас существенно, что, «как и многие другие оккультисты, Рокамболь использовал галлюциногенные грибы, которые находил и испытывал в лесах вокруг Ленинграда» (Menzel 2012; Menzel et al. 2012). Ключевое развитие в области грибной и мистико-трансгрессивной темы в русском экспериментальном искусстве связано с деятельностью Андрея Хлобыстина (р. 1961), авангардного петербургского художника и контркультурного куратора. Вместе со своим соратником и соавтором Тимуром Новиковым (1958–2002) Хлобыстин может рассматриваться как центральная фигура так называемой «петербургской ветви» русского концептуализма — Новой Академии, резко отличающейся своим стиобным и эстетически «романтическим» направлением от московского концептуализма. Именно эта эстетическая и интеллектуальная модификация «романтизма», столь проницательно описанная Борисом Гройсом, получает оригинальное воплощение в коллективном творчестве Хлобыстина и Новикова.

Вклад Хлобыстина в этот дискурс наиболее ярко выражен в его программном труде *Шизореволюция* (2017), где он довольно подробно развивает символическую и культурную роль галлюциногенных грибов в постсоветском авангарде. (Fig. 33). Обложка книги, выполненная художницей Майей Хлобыстиной, сестрой автора, наполнена семиотическим содержанием: в неё включён в частности мотив национального флага, предложенного Хлобыстиным в 1990-е годы. Этот проект воплощает утопическое стремление примирить различные социальные слои и поколения в масштабах российской культурной и географической панорамы.

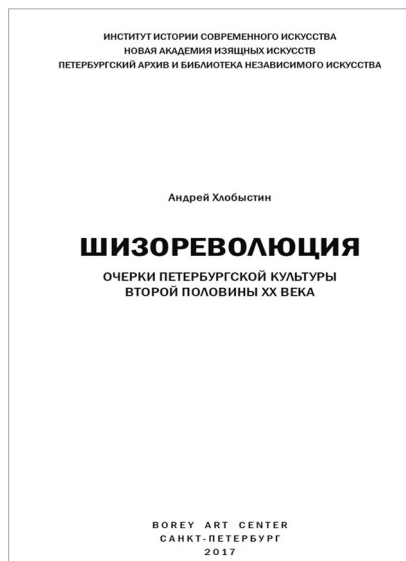


Fig.33. Андрей Хлобыстин.
Шизореволюция, 2017



Fig. 34. Кураторы выставки Евгений Орлов и Марина Джигарханян, по мотивам работ Андрея Хлобыстина. «Пушкинская-10» в «Манеже», 2024

Концепция флага аллегорически разрешает дихотомию коллективистского единства и индивидуалистического распада — устойчивое напряжение в славянской историко-культурной традиции. Одновременно флаг несёт в себе пласты языческой мистики через отсылку к мухомору (**Fig. 34**) — значимому мотиву в русской фольклорной и художественной традиции (Ioffe 2024). Как справедливо подчеркивает Хлобыстин, мухомор не только встречается в работах Ивана Билибина и других мастеров национального искусства, но и занимает ностальгическое место в советской визуальной культуре — украшая детские площадки как декоративный элемент. Таким образом, гриб выступает эмблемой коллективной памяти и оптимизма — особым визуальным языком, способным соединить поколения и социальные контексты. Символизм этого образа перекликается с игривой иронией поэтического видения Маяковского, вызывая образ воображаемого перехода границ, где такой орнамент одновременно вызывает узнавание и провокацию.

Теоретическая концепция Хлобыстина развивается в более широком направлении того, что он называет «*шизореволюцией*» — неологизмом, воплощающим довольно глубокий семиотический и онтологический разрыв, в котором привычные смыслы и идентичности подвергаются фрагментации и реконструкции. Белые точки на его воображаемом флаге — кажущиеся безобидными — воплощают это состояние: они обозначают множественность децентрализованных узлов вместо единого символа с одной стороны и белые точки мухомора с другой. В представлении Хлобыстина современная эпоха характеризуется торжеством *неофеодального плюрализма* — культурного ландшафта, где сосуществуют параллельные нарративы без доминирующего утверждающего обязательного мейнстрима. Этот крах централизации позволяет индивиду по возможности свободно пере-

мещаться между различными культурными сферами — от рейвов до симфонических концертов — без ограничений монолитных эстетических или идеологических систем. В основе этой культурной диагностики лежит представление Хлобыстина о *шизореволюции* как об идентификационном кризисе и семиотической катастрофе — состоянии, в котором объекты, понятия и традиции утрачивают исходные значения, порождая дезориентирующее, но творчески продуктивное многообразие смыслов. Эта теоретическая конструкция фиксирует сущность современного культурного потока, где распад гегемонических структур порождает беспрецедентное многообразие перспектив, но одновременно вызывает ощущение глубинного отчуждения. Видение Хлобыстина, сочетающее стебную иронию, ностальгию и утопическую спекуляцию, представляет собой мощную оптику для анализа онтологических парадоксов постсоветского авангарда.

Молодые контркультурные художники и рок-музыканты последнего советского периода нередко имели за плечами опыт радикальных психоделических переживаний. Некоторые из них, подобно западным участникам психоделической революции начала 1960-х годов, искренне верили в возможность преобразования человечества к лучшему с помощью синтетических «протезов сознания» и практиковали экспериментальную химию (Хлобыстин, 2017). Этот опыт был столь радикален, что, по словам Хлобыстина, из-за этих экспериментов они становились совершенно другими людьми и порой считали себя инвалидами, едва ли способными оправиться от психических травм. Архетипические состояния, вызываемые определёнными группами этенонов, проявляющиеся как в повседневных, так и в «изменённых» состояниях сознания, изначально буквально связаны с почвой — с растениями, произрастающими на данной территории, и с иной органикой, употребляемой в пищу. Местной «почвой» ленинградских психоделиков эпохи перестройки становятся разного рода псилоцибины и мухоморы. Их предшественники — Василий Кандинский и Иван Билибин (см. Ioffe 2024) исследовали подобные феномены во время этнографических экспедиций (в Вологодскую губернию в 1889 году и Тверскую губернию в 1899-м), задолго до того, как западные исследователи открыли для Европы культовые практики, связанные с «волшебными грибами» (Ioffe, 2024). Довольно глубокое увлечение псилоцибиновыми грибами в среде постсоветской художественной молодёжи расцвело за несколько лет до горбачевской Перестройки. По свидетельству Хлобыстина, «некий приезжий француз указал на волшебные грибы» в окрестностях Ленинграда (Хлобыстин 2017). Как сообщает художник, в 1988 году этот секрет хранили лишь несколько человек, окружающие же массы не понимали, что с ними происходит; уже на следующий год посвящённых стало около полудюжины, а к 1990 году тысячи людей были посвящены в новую модную «тему». Псилоцибиновые грибы, по словам Хлобыстина, иногда приводили к столь серьёзным внутренним кризисам, что после этих «магических сеансов» люди бросали университет или уходили в монастырь

(Хлобыстин, 2017). Одновременно началась «эпидемия танцев» под новейшую электронную музыку. В 1991 году ленинградская телепрограмма «Пятое колесо» показала знаменитый сюжет «Ленин — гриб», созданный Сергеем Курёхиным, также принадлежавшим к «грибному кругу» (Хлобыстин, 2017; Ioffe, 2024).

Менее известны фольклорные описания «мухоморного охотничьего» опыта, нередко связанного с обострённым переживанием «реальности» в её жестокой ипостаси, с открытием магической картины мира, очищением родовой кармы и т. п. Грибная тематика приходится на самый пик Перестройки — своеобразную «русскую шизореволюцию», расколовшую советское сознание. На рубеже 1980–1990-х годов отмечается волна психоделической революции и рост психических расстройств, зафиксированный российской медициной. Специальная выставка, представленная в феврале 2023 года, демонстрировала ленинградское подпольное искусство в духе «мухоморно-шизоидной» образности Андрея Хлобыстина. Центральный выставочный зал «Манеж» Музея искусства Санкт-Петербурга XX–XXI века в 2023 году принял в дар от арт-центра «Пушкинская-10» более пяти тысяч картин, рисунков, фотографий и объектов, хранившихся в фондах центра. Коллекция собиралась на протяжении многих лет — со времён андеграундных выставок советского неофициального искусства (подробный отчёт опубликован в журнале *Город 812*: <https://gorod-812.ru/pushkinskaya-10-v-manezhe-chto-tam-smotret/>).

Это художественное явление следует рассматривать в сравнительном контексте, который оказывал и продолжает оказывать влияние на русских концептуалистов. Японская авангардная художница и перформер Яёи Кусама давно известна своим своеобразным визуальным языком, в котором органические формы и навязчивые повторения занимают центральное место (Yamamura, 2015; Chong, 2022; Pollock, 2000) (**Figs. 35–36**).

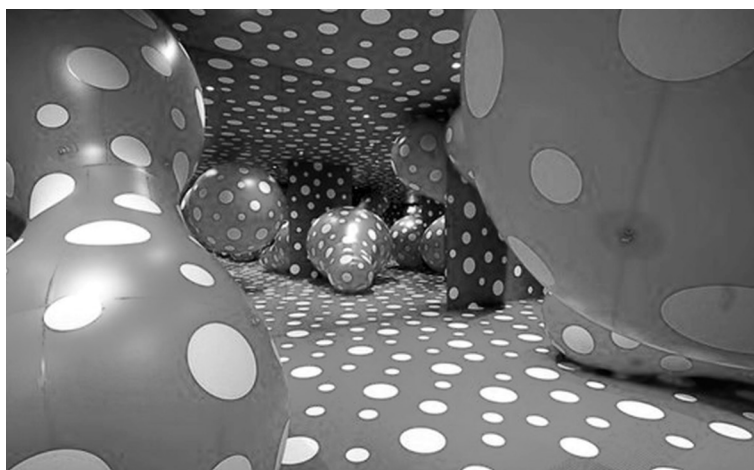


Fig.35. Яёи Кусама. «Одержимость точками» (*Dots Obsession*), 2011

Одним из её устойчивых мотивов является многозначный гриб — символ, глубоко переплетённый с личным опытом художницы и её концептуальными, а также экзистенциальными интенциями. Грибы в творчестве Кусамы часто олицетворяют темы роста, распада и галлюцинаторного восприятия — идеи, созвучные её пожизненной борьбе с психическими расстройствами и сюрреалистическим, часто иммерсивным художественным видением. Суггестивный мотив гриба пронизывает по сути едва ли не всё концептуальное наследие Кусамы, выраженное особенно в её «мягких» скульптурах, разномерных инсталляциях и прихотливой живописи. Её инсталляция «Гриб» (Kinoko) 1995 года воплощает её одержимость природной формой, превращая гриб в объект, превосходящий размеры реальности. Разветвленные повторяющиеся формы отражают не только биологическую сложность грибов, но и фирменные «точки» Кусамы — орнамент, к которому она пришла после галлюцинаторного опыта в юности, когда её зрительное поле стало заполняться множеством точек. Эти точки и грибные формы служат проводниками для её исследований бесконечности, самоустранения и растворения границ между «я» и окружающей средой. Грибной мотив также отсылает к психоактивным свойствам некоторых видов грибов, связывая искусство Кусамы с темой изменённых состояний сознания, которую она разрабатывает с 1960-х годов. Сюрреалистически фантазматическая природа грибов оказывается как бы созвучна личным зрительным и слуховым галлюцинациям художницы. Возможно, её детство, проведённое в сельской Японии, где грибы играют важную роль в местном фольклоре и кулинарной культуре, придаёт её творчеству дополнительную персонально-символическую насыщенность. Грибы Кусамы становятся многослойным символом, объединяющим некую скрытую личную травму, общую культурную историю и универсальное восхищение природным миром, подчёркивая способность автора превращать обыденные органические формы в онтологические художественные высказывания.

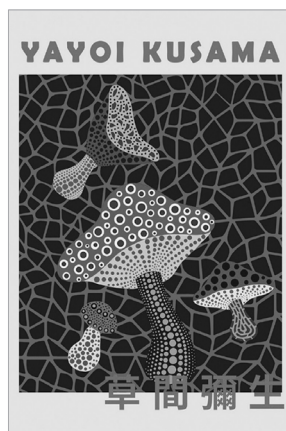
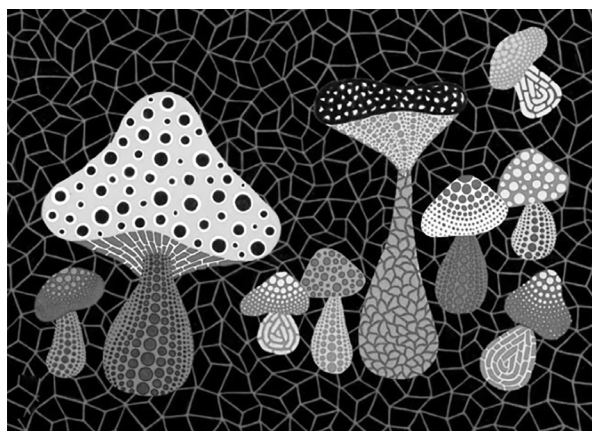


Fig. 36. Грибное искусство Яёи Кусамы, 2005

Созвучный по своей концепции швейцарский арт-проект под названием “I Can’t Tell If This Longing Is My Own” («Я не могу понять, моё ли это собственное томление») был не так давно представлен в Фонде Бейелер в Рихене (Базель, август 2024). Художники Карстен Хёллер и Адам Харр создали инсталляцию “Dream Bed. Dreaming of Flying with Flying Fly Agarics” («Кровать для сновидений. Сны о полётах с мухоморами») (Fig. 37). Подробности доступны на сайте: <https://www.adamjhh.com/flying>.

Инсталляция, размещённая в мягко освещённой сферической камере, вызывает своеобразное клаустрофобическое ощущение погружения в потустороннее пространство ментального инобытия. Работа была осуществлена в сотрудничестве с первопроходческим исследователем искусства сна Адамом Харром и основывалась на *намеренной индукции* осознанных сновидений у добровольных участников-творцов, которых затем просили попытаться задокументировать свои ночные видения. В то время как большинство посетителей получали возможность коротких, часовых «дегустационных» сеансов, небольшая группа наиболее заинтересованных зрителей получала привилегию провести ночь внутри инсталляции, чтобы испытать более глубокое взаимодействие между сном, подсознанием и последующей художественной рефлексией.



Fig. 37. «Мечтая о полёте с летающими мухоморами»
(*Dreaming of Flying with Flying Fly Agarics*), 2024

Визионерский проект “Dream Hotel Room 1: Dreaming of Flying with Flying Fly Agarics” (2024) представляет собой экспериментальное соединение современного искусства и передовых достижений нейронауки сна и сновидений. Этот проект использует преобразующий потенциал искусства, предлагая структурированную, но в то же время освобождающую рамку для взаимодействия с альтернативными реальностями, насыщенными порождающими невозможностями, загадочными смыслами и плодотворными амбивалентностями подсознания. Сам акт сновидения, по сути,

отражает эту художественную функцию, предоставляя человеку доступ к неизведанным сферам опыта. Карстен Хёллер и Адам Харр сотрудничают, чтобы направить посетителей музея, де-факто превращающихся в автономных сновидцев, к переживанию ярких онейроидов в виде «летающих образов сознания». Это достигается посредством стратегической интеграции сенсорных модальностей — звуковых, визуальных и соматических стимулов — подаваемых на определённых стадиях сна. Основываясь на новейших разработках в области Dream Engineering («инженерии сновидений») — довольно бурно развивающейся междисциплинарной области, целью которой является влияние на содержание снов при помощи осторожного технологического вмешательства, — инсталляция опирается на исследования, демонстрирующие, что спящий мозг продолжает по факту обрабатывать аудиальные, тактильные и визуальные сигналы. Эти открытия предоставляют беспрецедентные возможности коммуникации с бессознательным, заново определяя границы исследования сновидений. Перформативная инсталляция по сути трансформирует эти научные открытия в новый музейный опыт, предоставляя участникам уникальные инструменты для навигации и взаимодействия с их собственными пространствами сна. Работа состоит из двух тщательно спроектированных компонентов: специально разработанной кровати, которая мягко покачивает участников на протяжении всего цикла сна, и вращающейся реплики знакового мухомора (*Amanita muscaria*), чьи гипнотические движения и символическая нагрузка служат катализаторами для индуцирования специфических образов сновидений. Вместе эти элементы создают глубоко *иммерсивную платформу* для взаимодействия с неизведанной территорией сновидческого сознания, размывая границы между искусством, наукой и подсознанием. Этот проект должен быть особенно примечателен для пространственного имажинариума русского концептуализма — как московского, так и петербургского, — где соединение технологического, символического и визионерского всегда играло ключевую роль в художественной рефлексии.

Заключительные замечания

Ведя свое происхождение из глубин исторического континуума русского авангарда — движения, отличающегося сложным соединением радикальной эстетики и социально-политической критики, — уникальное панславянское увлечение грибами предстает как сложный и многослойный феномен. Это увлечение выходит далеко за рамки чисто-ботанического интереса, превращаясь в культурно значимую практику, включающую интерпретацию психоактивных грибов как посредников к изменённым, подрывным состояниям восприятия. Эти эзотерические ритуалы, далекие от того, чтобы быть эксцентрическими развлечениями, составляли подлинную и существенную часть русской подпольной культуры 1970–1980-х годов. Внутри этой скрытой культурной среды такие фигуры, как Илья

Кабаков, Андрей Монастырский, а также творческие тандемы Макаревич–Елагина и Волкова–Шевеленко, наряду с пост-/нео/авангардным концептуалистским коллективом Мухоморов, проявили себя как наиболее влиятельные и знаковые представители. Их обращение к изображению галлюциногенных грибов было не просто стремлением к трансцендентному опыту, но и тонкой формой подрывного сопротивления — против любого господствующего мейнстрима, будь то культурно-художественного или политического. Это взаимодействие воплощает своеобразный синтез искусства, мистики и протеста, отражая глубокое взаимопроникновение эстетического новаторства и социополитического вызова. Исследование как обыкновенных, так и психоактивных грибов в творчестве этих художников выражает поиск границ и возможностей расширенного сознания, служивший одновременно личным и коллективным актом субверсии по отношению к авторитарной системе, подавлявшей художественную индивидуальность и свободу мышления. По сути, тонкое взаимодействие европейской и русской эзотерической образности, переплетённой с грибными ритуалами на протяжении истории, оставило неизгладимый след в множестве культурных и эстетических форм всего этого уникального художественного пространства. Это влияние особенно заметно в структурной организации московского концептуализма и его многоуровневых сущностных стратегий, проникая в литературу, живопись и перформативные практики. Если проникнуть глубже в ткань русской модернистской культуры, обнаруживается яркое соцветье эзотерических и герметических традиций разных эпох и традиций. Эти направления, насыщенные мистикой и оккультной символикой, притягивали таких разноплановых модернистов, как Валерий Брюсов, Андрей Белый и метафизический философ-универсалист Владимир Соловьёв.

Каждый из этих экспериментальных мыслителей и художников вносил определенный вклад в разработку мистических тем и дальнейшую дешифровку эзотерических символов в русском художественном дискурсе. Примечательно, что русские концептуалисты активно использовали провокативную грибную образность как выразительное средство передачи глубоких эстетических переживаний трансценденции и духовного откровения. Через выразительную символику антропоморфных грибов они побуждали зрителя к путешествию вглубь себя — к интроспекции и метафизическому созерцанию, приглашая размышлять о тайнах бытия и трансцендентных измерениях окружающей реальности. В целом эта сложная сеть влияний подчёркивает скрытое воздействие западного эзотеризма и использования галлюциногенных грибов на художественные поиски русских концептуалистов. Эти элементы выступают катализаторами духовных поисков, мистических встреч и стремления к более нетривиальному экзистенциальному рассмотрению мироздания. Таким образом, синтез эзотерической образности и грибных ритуалов выступает свидетельством неугасающего стремления к смыслу и просветлению в постоянно развивающемся ландшафте их провокативного художественного выражения.

Многофокусное присутствие образа *Amanita muscaria*, поставленного в непосредственное сопоставление с человеческими образами, воплощает в мире русского концептуализма своеобразный спаянный оккультный визионерский континуум. Такого рода провокативное единство знаменует глубинный симбиоз, воплощённый в художественных исканиях таких пост-авангардных фигур, как группа «Мухомор», Макаревич и Елагина, Волкова и Шевеленко, наряду с Сергеем Курёхиным, Василием Шульженко, Андреем Монастырским и Ильёй Кабаковым (Ioffe, 2024).

Все эти, на первый взгляд, достаточно разнородные элементы далее как бы сливаются в монументальную «коллективную художественную форму», предлагающую богатейшую эзотерическую ткань символического выражения, укоренённую в философских основаниях и поисках русской экспериментальной культуры. Посредством исследования этой динамической синергии между органическими элементами и сюрреалистической/оккультной образностью художники стремились вызвать глубокие экзистенциальные вопросы, бросив вызов нормативным моделям художественной репрезентации. Во всех этих движениях радикального русского авангарда «врата восприятия», по выражению Олдоса Хаксли, кажутся вполне открытыми. Анализируя и развивая наследие и философию этих визионерских художников, мы, безусловно, обретаем несколько более глубокое понимание полиморфной «алхимической» природы русского и международного модернизма, наследующего ему концептуализма и его продолжающегося влияния на международный культурный ландшафт.

ЛИТЕРАТУРА

- Батьянова Елена. «Мухомор как мифологический персонаж народов Крайнего Севера». *Художественный мир Традиционной культуры: Сборник статей к 75-летию В. Г. Смолницкого*. Москва: Государственный Центр Русского Фольклора, 2001a: 165–76.
- Батьянова Елена. «Мухомор в лечебной и обрядовой практике народов Сибири». *Шаманизм и иные Традиционные Верования и Практики: Материалы Международного Конгресса*. Москва: Институт Этнологии Миклухо-Маклая РАН, 2001b: 69–81.
- Белова Ольга В. «Эротическая символика грибов в народных представлениях славян». *Секс и эротика в русской традиционной культуре*. Москва: Ладомир, 1996: 317–22.
- Богомолов Николай. *Русская литература начала XX века и оккультизм*. Москва: Новое литературное обозрение, 1999.
- Боулт Дж., Балыбина Ю. *Николай Калмаков и лабиринт декадентства, 1873–1955*. Москва: Искусство XXI век, 2023.
- Вохрингер Маргарете. *Авангард и психотехника*. Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
- Гланц, Томаш. «Психоделический реализм». *Новое литературное обозрение* 51 (2001): 263–80.
- Деготь Екатерина, Захаров Вадим, ред. *Московский Концептуализм*. WAM. 15–16. Москва, 2005.
- Диксон Олард. *Мистерии Мухомора: Применение Галлюциногенного гриба в Шаманской Практике*. Москва: Велигор, 2008.
- Кирьяк Маргарит. «Грибы в сюжетах западно-чукотской позднелепелитической графики». *Мир Древних Образов на Дальнем Востоке: Тихоокеанская Археология*. Т. 10. Владивосток: ДВГУ, 1998: 105–23.

- Колосова Валерия. «Этноботанические заметки». *Лексический атлас Русских Народных Говоров: Материалы и Исследования*. Санкт-Петербург: Наука, 2014.
- Кусовац Елена. «Психоделическая революция в России». *Искусство и Революция: Сто лет спустя*. Корнелия Ичин (ред.). Белград: Университет-Пресс, 2019.
- Лавров Александр. *Колдовство и религия в России*. Москва: Древлехранилище, 2000.
- Лики Модерна. Москва: Третьяковская Галерея, 2022.
- Михайлова Татьяна. *От колдуна то шарлатана. Колдовские Процессы в Российской империи 18 века*. Санкт-Петербург: Издательство Европейского Университета, 2018.
- Обухова Александра. *Мухомор*. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2010.
- Смилянская Елена. *Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и духовные преступления в России 18 в.* Москва: Индрик, 2003.
- Спивак Моника. *Андрей Белый. Мистик и Советский Писатель*. Москва: РГГУ, 2006.
- Терновская Ольга. «Об одном мифологическом мотиве в русской литературе». *Вторичные Моделирующие Системы*. ред. Ю. Лотман, Тарту: ТГУ, 1979: 73–79.
- Тильберг Маргарета. *Цветная Вселенная: Михаил Матюшин об Искусстве*. Москва: Новое литературное обозрение 2008.
- Топоров Владимир. «Семантика мифологических представлении о грибах». Топоров Владимир. *Исследования по этимологии и семантике. Теория и некоторые частные ее приложения*. Москва: Языки русской культуры, 2004.
- Тухолка Сергей. *Оккультизм и магия*. Санкт-Петербург: Издание А.С. Суворина, 1907.
- Халтурин Юрий, Качурин Владимир, Родиченков Юрий. *Небесная Наука: Европейская Алхимия и Российское Розенкрейцство в XVIII–XIX веках*. Санкт-Петербург: РХГА, 2015.
- Хлобыстин Андрей. *Шизореволюция*. Санкт-Петербург: Борей Арт, 2017.
- Штал Хенрике. «Оккультные письма в романе Андрея Белого Петербург». *Андрей Белый в изменяющемся мире: К 125-летию со дня рождения*. Сост. М. Спивак, И. Делекторская. Москва, Наука, 2008.

REFERENCES

- Batyanova Elena. “Muhomor kak mifologicheskij personazh narodov Krainego Severa”. *Khudozhestvennyi mir Tradicionnoi kul'tury: Sbornik statei k 75-letiiu V.G. Smolitskogo*. Moskva: Gosudarstvennyi Tsentr Russkogo Folklor, 2001a: 165–76
- Batyanova Elena. “Mukhomor v lechebnoi i obryadovoi praktike narodov Sibiri”. *Shamanizm i inye Traditsionnye Verovaniya i Praktiki: Materialy Mezhdunarodnogo Kongressa*. Moskva: Institut Ethnologii Miklukho-Maklaia RAN, 2001b: 69–81.
- Belova Olga. “Eroticheskaja simbolika gribov v narodnykh predstavleniyakh slavjan”. *Seks i erotika v russkoi traditsionnoi kul'ture*. Moskva: Ladomir, 1996: 317–22.
- Bogomolov Nikolaj. *Russkaya literatura nachala XX veka i okkul'tizm*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1999.
- Bowl John, Balybina, J. *Nikolai Kalmakov i labirint decadenstva, 1873–1955*. Moskva: Iskustvo XXI vek, 2023..
- Chaussonnet Valérie. *Crossroads Alaska: Native Cultures of Alaska and Siberia*. Smithsonian. Manila: National Museum of Natural History, 1995.
- Chong Doryun (ed. Et al). *Yayoi Kusama : 1945-now*. London, New York, Thames & Hudson, 2022. Collis Robert. *The Petrine Instauration. Religion, Esotericism and Science at the Court of Peter the Great 1689–1725*. Leiden: Brill, 2012.
- Degot Ekaterina, Zakharov Vadim, eds. *Moscow Conceptualism*. Vols. 15–16. Moscow: WAM, 2005.
- Dikson Olard. *Misterii Mukhomora: Primenenie Hallucinogennogo griba v Shamanskoi Praktike*. Moskva: Veligor, 2008.
- Eşanu Octavian. *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group before and after 1989*. Budapest: Central European University Press, 2013.

- Faggionato Raffaella. *A Rosicrucian Utopia in Eighteenth-Century Russia. The Masonic Circle of N.I. Novikov*. Dordrecht: Springer, 2005.
- Glanc Tomáš. "Psikhodelicheskii realism". *Novoe literaturnoe obozrenie* 51 (2001): 263–80.
- Groys Boris. *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2013.
- Ioffe Dennis. "Andrei Monastyrskii's Post-Semiosis in the Tradition of Moscow Conceptualism: Ekphrasis and the Problem of Visual-Ironic Suggestion". *Russian Literature* 74 (2013): 255–73.
- Ioffe Dennis. "The Birth of Moscow Conceptualism from the Musical Spirit of the Russian Avant-Garde. The Soundscapes of Moscow Conceptualism and its Sonoric Theatre of the Absurd". *Ursprünge/Origines/Origins* hrsg. von Roxane Barras, Simone Höhn und Mark Ittensohn. *Variations-Literaturzeitschrift der Universität Zürich* 24 (2016): 61–77.
- Ioffe Dennis. "The Textual and the Pictorial in the Poetry of Moscow Conceptualism. The Beetle by Ilya Kabakov through the lens of Demonology, Intertextual Irony and Humor". *Zbornik Matice srpske za slavistiku/ Matica Srpska Journal of Slavic Studies* 92 (2017): 273–89.
- Ioffe Dennis, Toporkov Andrei, Yudin Aleksei. "Magic: Folklore: Literature. Introducing Slavic Magic". *Russian Literature* 93 (2017): 2–47.
- Ioffe Dennis. "The Grand Narrative of the Mukhomor: Communist Dunaev as a Mushroom Eater in Mifogennaia Liubov' Kast: Understanding the Ethnobotanical History of the Younger Group of Russian Conceptualists". *The Soviet and Post-Soviet Review* 47 (2020): 135–84.
- Ioffe Dennis. "Debating Russian Obscene Performativity and Polysemy: The Curious Case of Russian Mat". *Zbornik Matice Srpske za Slavistiku/Matica Srpska Journal of Slavic Studies* 100 (2021a): 781–812.
- Ioffe Dennis. "East-European Critical Thought: Myth, Religion, and Magic versus Literature, Sign and Narrative". *Religions* 12 (2021b): 717.
- Ioffe Dennis. "Ritualistic verbum of Russian Conceptualism: Performative Somatics and Visuality". *This Is NOT Moscow Conceptualism: Collection of Scholarly Papers*. Edited by Kornelia Ichin. Belgrade: Belgrade University Press, 2021c.
- Ioffe Dennis. "The Experimental Sounds of Russian Conceptualism: From Historical Musical Avant-garde to Cultural Underground(s)". *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*. Edited by Mark Lipovetsky, Maria Engström, Tomáš Glanc, Ilja Kujuk and Klavdia Smola. Oxford: Oxford University Press, 2022.
- Ioffe Dennis. "Avant-Garde versus Tradition, a Case Study—Archaic Ritual Imagery in Malevich: The Icons, the Radical Abstraction, and Byzantine Hesychasm". *Arts* 12 (2023): 10.
- Ioffe Dennis, White Frederick. *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*. Boston: Academic Studies Press, 2012.
- Ioffe Dennis. "Griby i Mukhi: A Historical Contextualization of the Esoteric Mushroom Religion of Moscow Conceptualism: Fungal Erotic Imagery of Entheogens and Insects". *Religions* 15/ 7 (2024): 777. <https://doi.org/10.3390/rel15070777>
- Ioffe Dennis. "Multiple Histories of Russian Occultism and the Unfinished Modernity: Imperial Esoterica Versus Modernizations of Avant-Garde Conceptualism". *Histories* 5/3 (2025-a): 34. <https://doi.org/10.3390/histories5030034>
- Ioffe Dennis. "The Mukhomor Occult in Russian Conceptualism: Myco-Science and the Second Avant-Garde". *Experiment* 31(1) (2025-b): 253–288. <https://doi.org/10.30965/2211730x-12340093>
- Ioffe Dennis, Oushakine Serguei. "The Amusing Disturbance of Soviet Laughter. Totalitarian Laughter: Images—Sounds—Performers". *Russian Literature* 74 (2013): 2–12.
- Ioffe Dennis, Toporkov Andrei, Yudin Aleksei. "Magic: Folklore: Literature. Introducing Slavic Magic". *Russian Literature* 93 (2017): 2–47.
- Jackson Matthew Jesse. *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Khalturin Yuri, Kuchurin Vladimir, Rodichenkov Jurij. *Nebesnaja Nauka: Evropejskaja Alhimija i Rossijskoe Rozenkrejcerstvo v XVII–XIX Vekakh*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo RHGA, 2015.
- Khlobystin Andrey. *Shizorevoliutsia*. Sankt Petersburg: Borey Art, 2017.

- Kir'iak Margarita. "Griby v suzhetakh zapadno-chukotskoi pozdnepaleoliticheskoj grafiki (pamiatniki mogil'nogo iskusstva)". *Mir Drevnikh Obrazov na Dal'nem Vostoke: Tikhookeanskaja Arkheologija*. Vol. 10. Vladivostok: Izdatel'stvo DVGU, 1998: 105–23.
- Kivelson Valerie. "Male Witches and Gendered Categories in Seventeenth-Century Russia". *Comparative Studies in Society and History* 45 (2003): 606–31.
- Kivelson Valerie. "Lethal Convictions: The Power of a Satanic Paradigm in Russian and European Witch Trials". *Magic, Ritual, and Witchcraft* 6 (2011): 34–61.
- Kivelson Valerie. "Caught in the Act: An Illustration of Erotic Magic at Work". *Dubitando: Studies in History and Culture in Honor of Donald Ostrowski*. Edited by Brian J. Boeck, Russell Martin and Daniel Bruce Rowland. Bloomington: Slavica Publishers, 2012.
- Kivelson Valerie. "Unclean Spirits Unleashed: Flying Bricks, Demonic Possession, and Blackmail in Russia". *Russian History* 40 (2013): 315–30.
- Kivelson Valerie, Shaheen Jonathan. "Prosaic Witchcraft and Semiotic Totalitarianism: Muscovite Magic Reconsidered". *Slavic Review* 70 (2011): 23–44.
- Kolosova Valeria. *Etnobotanicheskie zametki. In Leksicheskii atlas Russkikh Narodnykh Govorov: Materialy i Issledovaniia*. Sankt-Peterburg: Nauka, 2014.
- Kusovac Elena. "Psychodelicheskaia revoliutsia v Rossii". *Iskusstvo i Revoliutsia: Sto let spustia*. Edited by Icin Kornelia. Belgrad: University of Belgrad Press, 2019.
- Lavrov Aleksandr. *Koldovstvo i religia v Rossii*. Moskva: Drevlekhranilische, 2000.
- Liki Moderna. Moskva: Tretyakovskaya Gelereya, 2022.
- Makarevich, Igor, Elagina Elena, Samman Nadim Julien. *Makarevich and Elagina: Mushrooms of the Russian Avant-Garde*. London: Rochelle School/A-Foundation. Berlin: Galerie Sandmann, Catalogue published in English and German in 2008 by ARTiculate Contemporary Art Fund, London, 2008.
- Mannherz Julia. *Modern Occultism in Late Imperial Russia*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2012.
- Menzel Birgit. "Occult and Esoteric Movements in Russia from the 1960s to the 1980s". *The New Age of Russia. Occult and Esoteric Dimensions*. Edited by Birgit Menzel, Michael Hagemeister and Bernice Glatzer Rosenthal. München and Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012.
- Menzel Birgit, Hagemeister Michael, Glatzer Rosenthal Bernice, eds. *New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions*. Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012.
- Mikhailova Tatiana. *Ot kolduna to sharlatana. Koldovskie Processy v Rossiskoi imperii XVIII veka*. Sankt-Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo Universiteta, 2018.
- Nicholas Mary. "Metaphor and the Material Object in Moscow Conceptualism". *Arts* 11 (2022): 88.
- Nicholas Mary. *Moscow Conceptualism, 1975–1985. Words, Deeds, Legacies*. London: Bloomsbury, 2024.
- Obukhova Alexandra. *Mukhomor*. Vologda: Biblioteka Moskovskogo Conceptualisma Germana Titova, 2010.
- Pollock Griselda. "Yayoi Kusama: Three Thoughts on Femininity, Creativity and Elapsed Time". *Parkett* 59 (2000): 107–23.
- Rosenthal Bernice Glatzer, ed. *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- Rosenfeld Alla. *Moscow Conceptualism in Context*. Munich: Prestel, 2011.
- Ryan William Francis. *The Bathhouse at Midnight. An Historical Survey of Magic and Divination in Russia*, 1999.
- Samman Nadim Julien. "Of Mushrooms & Malevich". *Makarevich and Elagina: Mushrooms of the Russian Avant-Garde*. London: Rochelle School/A-Foundation. Berlin: Galerie Sandmann, Catalogue by ARTiculate Contemporary Art Fund, London, 2008.
- Shtal Henrieke. "Okkul'tnye pis'mena v romane Andreia Belogo Peterburg". *Andrej Belyi v izmeniaiushchiesia mire: K 125-letiiu so dnia rozhdenia*. Sost. M.Spivak, I.Delektorskaja. Moscow: Nauka, 2008.
- Smilianskaia Elena. *Volshebnyiki. Bogokhul'niki. Eretiki. Narodnaia religioznost' i dukhovnye prestupleniia v Rossii XVIII v.* Moskva: Indrik, 2003.

- Smith Douglas. *Working The Rough Stone: Freemasonry and Society in Eighteenth-Century Russia*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1999.
- Spivak Monika. *Andrei Bely. Mistik is Sovetskii Pisatel'*. Moskva: RGGU, 2006.
- Ternovskaia, Olga A. "Ob odnom mifologicheskome motive v russkoi literature". *Vtorichnye Modeliruiushhie Sistemy*. Edited by Lotman Ju. Tartu: TGU, 1979: 73–79.
- Tilberg Margareta. *Tsvetnaia Vselennaia: Mikhail Matiushin ob Iskussve*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.
- Toporov Vladimir. "Semantika mifologicheskikh predstavlenii o gribakh". Toporov Vladimir. *Issledovaniia po etimologii i semantike*. T. I. Teoriia i nekotorye chastnye ee prilozheniia. Moskva: IaRK, 2004.
- Tukholka Sergei. *Occultism i magia*. Sankt-Petersburg: Izdanie A.S. Suvorina, 1907.
- Vohringer Margarete. 2019. *Avant-Garde i Psikhotehnika*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019.
- Vojvodić Jasmina, Ioffe Dennis. "(Neo)mythologism in comparative literature: Theories of myth and sign". *Russian Literature* 107 (2019): 2–29.
- Volkova Marta, Shevelenko Slava. *Marta & Slava*. Texts by Guus Beumer, Stijn Huijts, Floor van Luijk Marente de Moor and Yves Randaxhe. Berlin: Kerberverlag, 2021.
- Wolff Janet. *The Social Production of Art*. New York: St. Martin's, 1981.
- Yamamura Midori. *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.
- Zdenek Felix, ed. *Ilya Kabakov: The Text as the Basis of Visual Expression*. München: Oktagon Verlag, 2010.
- Znamenski Andrei, ed. *Shamanism in Siberia: Russian Records of Indigenous Spirituality*. Berlin: Springer, 2003.

Денис Иофе

МОРФОЛОГИЈА ТЕМЕ ПЕЧУРАКА У РУСКОМ КОНЦЕПТУАЛИЗМУ: МИКОНАУКА, ДРУГА АВАНГАРДА И СУГЕСТИВНА ВИЗУЕЛНОСТ

Резиме

У овом раду разматра се јединствено прожимање тематике печурака и руског концептуализма, при чему се миколошки мотив смешта у шири контекст естетике друге авангарде и друштвено-политичке критике. Руски уметници, попут Василија Кандинског, Иље Кабакова, Андреја Монастирског и других, уводили су мотиве гљива у своја дела у својству метафоричког средства које превазилази пукe визуелне мотиве. Ови симболи представљају филозофска истраживања свести, духовности и езотеријске мистике, одражавајући отпор совјетском материјализму и идеолошком догматизму. Анализа прати историјске корене овог интересовања, који сежу од раних модернистичких експеримената, као што је „Рат гљива“ из 1990. године, спајајући алегорију и сатиру са политичком критиком. Гљива постаје симбол трансформације, указујући на богату традицију евроазијског шаманизма и психоактивних пракси. Током 1970-их и 1980-их година гљиве заузимају централно место у делима московских концептуалиста, изражавајући алтернативну духовност посредством авангардних ритуала и визуелних провокација. Разматрајући радове истакнутих појединаца и група, укључујући колектив „Мухомор“, као и концептуалне уметнике Макаревича и Јелагину, а такође Андреја Хлобистина, овај рад истражује како се симболика гљива и езотеризам укрштају да би довели у питање традиционалне и идеолошке границе. Посебна пажња се повећује интердисциплинарном карактеру истраживања, који обухвата митологију, алхемију, етнографију и совјетску андерграунд културу отпора. У целини, истраживање показује како гљиве постају метафоричка призма за преиспитавање идентитета, заједништва и граница уметничког израза у Русији позног XX века.

Кључне речи: руски концептуализам, миколошка симболика, авангардна уметност, езотеризам, психоактивне праксе, совјетска андерграунд култура.

Дарја Војводић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
darja.vojvodic@ff.uns.ac.rs
<https://orcid.org/0000-0001-5321-5230>

Darja Vojvodić
Faculty of Philosophy
University of Novi Sad
darja.vojvodic@ff.uns.ac.rs
<https://orcid.org/0000-0001-5321-5230>

ПРЕДСТАВЕ О ГНЕЗДУ У НАРОДНОЈ КУЛТУРИ СЛОВЕНА CONCEPTIONS OF THE NEST IN SLAVIC FOLK CULTURE

Рад се бави проучавањем представе о гнезду у народној култури Словена, што обухвата разматрање етимологије речи *гнездо* и значења овог појма на материјалу различитих писаних извора из дате области. Анализира се семантички развој речи од индоевропског корена **ni-sd-o-* до прасловенског **gnězdo*, као и метафоричка употреба у значењу 'родни дом, породица'. Посебна пажња посвећена је симболичким представама гнезда у народним веровањима, обичајима, бајкама и магијским радњама. Те представе могу се објединити у неколико целина: (1) љубавно-брачна симболика гнезда, (2) гнездо — симбол среће, (3) чудесне ствари у гнезду, (4) ко савија гнездо у човеку (?), (5) гнездо — временски период, (6) дрво света и гнездо на њему. Резултати анализе показују да гнездо у словенској култури обједињује различите нивое космоса, повезује живот и смрт, ред и хаос, те представља место обнове и заштите.

Кључне речи: гнездо, словенска народна култура, митологија, етимологија.

This study examines the concept of the nest in Slavic folk culture, which includes an examination of the etymology of the word *gnezdo* and the meanings of this concept based on material from various written sources in the relevant field. It analyzes the semantic development of the word from the Indo-European root **ni-sd-o-* to the Proto-Slavic **gnězdo*, as well as its metaphorical use in the sense of 'ancestral home, family'. Special attention is paid to the symbolic representations of the nest in folk beliefs, customs, fairy tales, and magical practices. These representations can be grouped into several thematic units: (1) love and marital symbolism of the nest, (2) the nest as a symbol of fortune, (3) miraculous objects in the nest, (4) who builds the nest in a person (?), (5) the nest as a time period, (6) the world tree and the nest on it. The study demonstrates that the nest in Slavic culture unites different levels of the cosmos, connects life and death, order and chaos, and represents a place of renewal and protection.

Keywords: nest, Slavic folk culture, mythology, etymology.

Увод

Рад се бави проучавањем представе о *гнезду* и његовом значењу у словенској народној култури. Циљ истраживања је да прикаже како се основно значење гнезда (‘лежиште птица или других животиња’) проширило на метафоричка и симболичка значења укључујући дом, породицу, срећу и космичке представе. Закључци у раду заснивају се на коришћењу више различитих извора и аналитичких приступа, а донети су на основу: етимолошке анализе речи и њеног семантичког развоја у индоевропским и прасловенским облицима, затим лингвистичке грађе у словенским језицима, етнолошких и фолклорних материјала, укључујући народне приповетке, загонетке, обичаје и магијске праксе, као и на основу митолошких представа, нарочито мотива дрвета света и гнезда у космичком контексту.¹ Синтеза ових извора омогућава сагледавање гнезда као сложеног културног феномена, чији симболизам разматрамо кроз неколико целина: (1) љубавно-брачна симболика гнезда, (2) гнездо — симбол среће, (3) чудесне ствари у гнезду, (4) ко савија гнездо у човеку (?), (5) гнездо — временски период, (6) дрво света и гнездо на њему.

Етимологија речи *гнездо*

Реч *гнездо* је општесловенска (стсл. *gnězdō*, рус. *гнездó*, укр. *гніздó*, белорус. *гняздó*, буг. *гнездó*, макед. *гнѐздо*, сх. *gnijēzdo*, *gnězdo*, чак. *gnjizdò*, *gnīzdò*, *gnjāzdò* (као и *njāzlò* и др.), словен. *gnězdo*, чеш. *hnízdo*, словач. *hniézdo*, пољск. *gniązdo*, кашуб. *gñązdo*, г.-луж. *hnězdo*, д.-луж. *gnězdo*), а осим основног значења ‘лежиште које граде птице, животиње, инсекти за полагање јаја и негу младунаца’, рано се јављају и метафоричка — ‘родни дом, породица, племе’ (Аникин 2017: 41).²

О пореклу речи *гнездо* у етимолошкој литератури (Фасмер 1986: 420; Skok 1971: 576; ЭССЯ 6: 171–173; SP 1995: 181–184; Boryś 2006: 167–168; Аникин 2017: 40–43; ПЕРСЈ: 211–212) мишљења су већим делом усаглашена. Представимо кратак извод у вези са овом темом. *Гнездо* се повезује са индоевропском сложеницом **ni-sd-o-*, чије је изворно значење, било ‘место, куда седа (птица)/боравиште, пребивалиште/седење’³. Према пољским етимолошким речницима (SP: 183; Boryś 2006: 167–168) развој значења **ni-sd-o-* је следећи: ‘седање, трајно настањивање’ > ‘место боравка, починка’ > ‘место боравка, склониште животиња, гнездо, легло’.

¹ О кључној улози фолклорне грађе за когнитивна истраживања језичке слике света в. у Поповић 2008. О укрштању когнитивне лингвистике и лингвокултурологије, као и о лингвокултуролошким упоредним истраживањима етнокултурних стереотипа в. у Драгићевић 2010; 2015; Поповић 2017.

² О когнитивносемантичкој анализи лексеме гнездо у руском језику, која се темељи на материјалу лексикографских извора в. Поповић — Војводић 2025.

³ Уп. са стинд. *nīdā* ‘кревет, гнездо’, араб. *nist* ‘положај, седиште’, лат. *nīdus* ‘гнездо’, ир. *net* ‘гнездо’, ствнем. *nest* ‘гнездо’ (Фасмер; ЭССЯ 6: 172).

Сложеница *ие. *ni-sd-o-* састоји се од **ni-* + **sd-*, где адвербијална основа **ni-* има значење ‘доле, наниже’⁴, а корен **sd-* (нулска база од *-sed*) означава ‘седети, сести’ (ЭССЯ 6: 172; SP: 183). На тај начин семантички развој је био: (*месѿо*) *доле* + *сесѿи* > *месѿо ѓде се седи* > *ѓнездо, лежишѿе*.

Из индоевропске форме развија се балтословенски облик **nizdó*, који је у словенском дао псл. **gnězdo*. У вези са овим обликом највише расправе изазива иницијални глас **g-*, а за вокал *ѓ* се наводи да је такође нејасног порекла. Тако се иницијално **g-* објашњава на различите начине, а нека од објашњења су: (1) **g-* је протеза, (2) **g-* се појавило под утицајем речи псл. **gnesti*, **gnětiti* ‘гњечити’ или псл. **gnojь* ‘измет, гнојиво’ јер је упадљива карактеристика птичјих гнезда њихова упрљаност изметом, (3) J. В. Откупшчиков **gnězdo* повезује са *ие. *gnei-/ *gnoi-* ‘палити’, те је првобитни облик речи био **gnoi-z-dom* ‘спаљено место у шуми, рашчишћен простор (за живот)’ > ‘кућа, огњиште’ > ‘гнездо, јазбина’ (Откупшчиков 2005: 145–146).

Гнездо у народној култури

У народној култури Словена појам *ѓнезда* обухвата сложен систем симболичких и митолошких представа.⁵ У наставку рада биће размотрено 6 тематских целина које су већ наведене у уводном делу.

1. Љубавно-брачна симболика *ѓнезда*

У народној култури гнездо „симболише кућу, породицу и домаће огњиште, а у народним песмама такође брачну постељу и брак“ (СМ 2001: 129). Већ смо споменули у вези са етимологијом речи *ѓнездо* да се осим основног значења рано јављају и метафоричка — ‘родни дом, породица, племе’. Одрас представе да је гнездо — кућа/дом/породица може се наћи и у фразеологизмима, на пример: рус. *вить/свить гнездо* (‘вити/савити гнездо’) ‘створити породицу’ (ФСРЯ: 106; Тихонов 2004: 255; Мокиенко — Никитина 2007: 136), срп. *свиѿи (савиѿи/савијаѿи) ѓнездо* ‘засновати свој дом/породицу’, *свиѿи (савиѿи) ѿпородично ѓнездо* ‘основати породицу’ (Matešić 1982: 158; Оташевић 2007; РСКНЈ 3: 383), пољ. *uwić (sobie) gniazdko* (‘савити (себи) гнездашце’) ‘настанити се/створити породицу’ (Flićński 2012: 442), рус. *родовое/родимое/отцовское гнездо* (‘родно/рођено/очинско гнездо’) ‘родна кућа/место где се неко родио и одрастао’ (Тихонов 2004: 255; Федоров 2008: 139), срп. *ѿпородично ѓнездо* ‘дом, кућа; породично, домаће огњиште’ (РСЈ: 193), пољ. *rodzinne gniazdo* (‘породично гнездо’) ‘родни дом’ (SJP: 628).

⁴ Истог корена су и речи: рус. *низ, нива*, срп. *ничице, низина, њива, низак* итд. (ЭССЯ 6: 172; Skok 1971: 576; Boryś 2006: 167).

⁵ Систематизацију грађе из народног живота Словена о *ѓнезду* у одредници *Гнездо* изнео је Александар Гура у руском етнолингвистичком речнику *Славянские древности* (СД 1: 502–503) кроз неколико целина: општа симболика и дефиниција појма, лексичка употреба, симболичка значења (гнездо као кућа, породица, огњиште, брак), веровања и забране у вези са гнездом, гнездо у магијским обредима. Преведена скраћена верзија те одреднице налази се у српском енциклопедијском речнику *Словенска мѿѿологија* (СМ: 129).

У народној култури Словена постоје примери и када се гнездо користи у љубавној магији, те се на гнезда метонимијски преносе одлике њихових станара (СД 1: 502). Тако се, на пример, у магијској пракси пре сунца на светог Илију одело мужа кадило гранчицама узетим на Ђурђевдан из родиног гнезда да би се муж бринуо о породици „као рода“⁶ (Раденковић 1996: 149). У љубавној магији користи се и гнездо голуба за којег се везује љубавно-брачна симболика⁷ (Сансызбаева 2011: 191). Такву представу одражава и руска пословица коју на свадби кум говори младожењи: *Как голубь без голубки гнезда не вьет, так новобрачный князь без княгини на место не сядится* (Даль) ‘Као што голуб без голубице не савија гнездо, тако и тек ожењени кнез без кнегиње не седа на место’. Пример брачне симболике гнезда може се срести и код Чуваша⁸, где предводник свадбе најпре описује гнездо на дрвету (које издалека делује црно, а изблиза бело), а затим пита публику чије је то гнездо, на шта добија одговор — гнездо девојке и момка (Золотов 1928: 76).

У оквиру магијске праксе ради успостављања мира у породици користи се гнездо сенице са једним отвором (а не са два): оно се натакне на штап којим се после ударају супружници у свађи (СД 1: 503; СМ: 129).

Повезивање гнезда са браком огледа се и у веровању да ће се девојка из куће где ластавица/врабац вије гнездо ускоро удати (Гура 1997: 596, 620–623; Сансызбаева 2011: 190–191).

Додајмо да и у „савременој“ народној култури гнездо игра улогу у магијским обредима који се већином односе на кућу/брак. Тако се брзим прегледом на интернету могу наћи упутства за разне ритуале где гнездо као симбол брака/породице омогућава стварање истих, као и мир међу супружницима (И4), али, уколико се ради о црној магији, онда гнездо доноси раздор између мужа и жене (И1). Брачна/љубавна симболика гнезда у споју са представом о томе да одређене негативне појаве (попут болести, о чему ће бити речи у наредном делу рада) могу савити гнездо у човеку огледа се и у бацању чини уз помоћ којих се може зачарати особа чије срце желимо да освојимо: тада ће у њој гнездо савити туга и жеља за оним ко баца магију, те ће зачарани патити за оним ко га је омађијао, неће моћи да живи без њега (И1). Такође је могуће поништити црну магију остварену кроз гнездо чији је циљ био да се посвађа/растави породица: спаљује се нађено зачарано гнездо уз одређене речи (И5). У „савременој“ магији огледа се она симболика гнезда која се и у традиционалној народној култури асоцира са множењем/плодношћу и кућом: на интернету постоје објашњења риту-

⁶ Рода је птица селица која се враћа у свој стари дом, чиме је погодна за изражавање симболике оданости човека кући и породици, а она такође представља и „мушки принцип због дугачког и оштрог кљуна који зарива у воду и лови жабе и друге ситне водене животиње“ (Раденковић 1996: 148–149).

⁷ Уп. са грчком митологијом, где заљубљени голубови савијају гнезда у крошњама храстовог дрвета чији је покровитељ богиња Диона (Grevs 1995: 25).

⁸ Туркијски народ који највећим делом живи на територији Русије.

ала са гнездом који ће у будућности донети новац (И1; И2) или место становања (И3).⁹

2. Гнездо — симбол среће

У словенској народној култури одређена гнезда (најчешће гнездо ластавице¹⁰, голуба и роде) доносе срећу¹¹, а њихово разарање, које је строго забрањено, несрећу (СМР: 205; СМ: 129).

Тако постоје веровања да ластино гнездо под кровом куће доноси срећу и благодет, повољно утиче на стоку, чува кућу од злих чини и од муње, а оног ко га уништи задесиће несрећа (може да остане без куће или да је погоди муња/да добије пеге или пигментне флеке/умреће му мајка или неко од рођака/ослепеће/постаће нем/отпашће му коса или ће добити гљивична обољења главе) (Гура 1997: 620–623; Сансызбаева 2011: 190–191).

Такође се сматра да гнездо роде чува кућу од злих чини, духова, муње, пожара, доноси богатство и добитак, док његово разарање има сличне последице као и уништавање ластиног гнезда (Гура 1997: 647, 662, 663). Одсуство гнезда роде у селу или на кући предвиђа пожар, а напуштање гнезда од стране ове птице наговештава смрт укућана (Гура 1997: 662). Постоји слично веровање и у вези са ластавицом: уколико она напусти гнездо, сматра се да ће у тој кући неко ускоро умрети (Украјина) или ће кућа изгорети (Белорусија) (Гура 1997: 620).

У Бугарској постоји веровање да се орао бори против кишних и градоносних облака, чува усев, те је његово гнездо забрањено уништавати — као последица тога човек може постати богаљ, или ће га снаћи болест/смрт (Гура 1997: 611).

Међутим, постоје примери када је разарање гнезда пожељно: становници кавкаских планина белоглаве орлове сматрају непријатељима човечанства, те им спаљују гнезда бакљама и постављају замке како би осветили Прометејева страдања (Greys 1995: 292). Постоји пример и у Пољској када разарање гнезда „нечистих“ птица не доноси несрећу: у селима крај Гдањска на Ивањдан момци су растурали гнезда врана и убијали птиће, а једној врани би „свечано“ одсекли главу (Гура 1997: 551).

⁹ У вези са овом темом можемо споменути и да се у разним сановницима доступним онлајн гнездо повезује са браком, породицом, кућом.

¹⁰ У рус. фразеологизму гнездо ластавице се позитивно оцењује: *как у ласточки в гнезде* (‘као код ластавице у гнезду’) ‘о лепој, добро направљеној, удобној кући’. Ово је такође повезано и са представом о гнезду — топлом дому. Насупрот томе, постоји фразеологизам у којем се кућа пореди са гнездом свраке: рус. *дом (у кого) как сорочье гнездо* (‘(чија) кућа као гнездо свраке’) ‘о запуштеној, неуредној кући’ (Мокиенко — Никитина 2008).

¹¹ Веза гнезда (додуше, не птичијег) и среће може се срести и код Келдераша (подгрупа ромских народа) који сматрају да проналазак пчелињег/осињег гнезда доноси срећу и ако га пронађу у кући, не дирају га, а уколико оно падне, праве од њега талисмане (Кожанов — Черных 2018: 116, 118).

3. Чудесне ствари у гнезду

Према народним представама у гнезду одређених птица могу се пронаћи чудесне ствари (СД 1: 502; СМ: 129). Тако постоје веровања о орловом камену/огњевику из орловог гнезда који свог власника штити од ватре, болести и урока (Гура 1997: 612). У гнезду црног дрозда (који се у српском и другим јужнословенским, као и у западословенским језицима најчешће назива *кос*, односно *kos*), према веровању из Пољске, може се наћи камен који доноси срећу (Гура 1997: 645). Слична веровања постоје и на острву Риген (Немачка) и у Пољској о камену из гаврановог гнезда који даје невидљивост његовом власнику (Гура 1997: 539). Код Руса постоји веровање да се у гнезду Грај-Гаврана (рус. *Грай-Ворон*) увек може наћи нека сребрна ствар уколико се тражи ујутро на Велики четвртак пре изласка сунца¹², а која њеног власника штити од лоших људи и свих недаћа (Бурцев 2017: 339).

Осим чудесног камења у гнездима се може наћи и благо: Украјинци верују да се у орловом гнезду увек може наћи новац (Гура 1997: 612), а у гнезду гаврана (према неким источнословенским представама) — злато, сребро и драго камење (Гура 1997: 539).

Осим разноразног блага у гнездима се крију и чаробна средства која могу обогатити човека: код Луличких Срба и Словена уопште постоји веровање да се трава расковник¹³ може наћи у гнезду детлића (Гура 1997: 712), док у Немачкој постоји веровање о корену из гаврановог гнезда који доноси богатство оном ко га нађе (Гура 1997: 539).

У једном руском бајању, које треба да обезбеди ратнику добру срећу, говори се да ће јунак у гнезду црног гаврана, које се налази на 7 храстова¹⁴, наћи чудесну узду којом ће обуздати јуначког коња (Бурцев 2017: 68).

4. Ко савија гнездо у човеку?

У народној представи своје гнездо, осим птица, неких летећих инсеката, змија и одређених животиња, могу имати и *болесѝ* и *смрѝ* (СД 1: 502; СМ: 129). Таква представа огледа се и у руској изреци *В нем смерть уже гнездо свила* 'У њему је смрт већ свила своје гнездо' (Далъ). А пример болести која савија гнездо може се наћи у Србији у Левчу када бајалица, лечећи очи болеснику, између осталог, изговара — „Усту, бѣла, ти ту места немаш! Не можеш ту гнезда вити, нити јајца носити! Ја ћу теби гнездо развалити и јајца полупати“ (Милићевић 1894: 316–317). У том примеру видимо да је некада сáмо развијање болести било конкретизовано кроз слику „гнездо вити и јаја носити“ (Раденковић 1996: 224). У једном руском

¹² Уколико човек не пронађе ту сребрну ствар, треба да пита Грај-Гаврана где је и он ће му рећи (Бурцев 2017: 339).

¹³ Расковник је према народним представама чудесна биљка за коју се верује да може отворити сваку браву и све што је затворено (СМ: 463).

¹⁴ Као што ћемо видети у следећим одељцима, овакви примери се повезују са дрветом света, које се некад асоцира и само са дрветом смрти.

бајању против бруха болест се тера из човека на бели камен где треба да савије гнездо: „(...) појди к белому каменю, буди тамо до скончания века, да свей себе, грыжа, в камени гнездо круглое“ ‘иди до белог камена, буди тамо до краја века, и савиј себи, бруху, у камену округло гнездо’ (Бурцев 2017: 95).

Осим болести и *урок* се у народним бајањима (Сврљиг) може посматрати као биће које савија гнездо, тј. попут чудне квочке која на чудном буњишту прави чудно гнездо, леже чудна јаја из којих се излежу чудни пилићи (Туцаков 1965: 25; Раденковић 1973: 24). Поред физичке болести, гнездо може савити и „духовна“ болест — лењост: рус. *У него лењ за њазухой гнездо свила* ‘Лењост му је у недрима гнездо свила’ (Даль).

Осим болести, гнездо постепено савија и полна зрелост код девојака, те у руском језику (пре свега у областима око реке Дона, односно код Донских козака) постоји фразеологизам *гнездо свилось (у кого)* у значењу ‘наступила је полна зрелост код девојке’ (БТСДК: 109; Мокиенко — Никитина 2007: 132).

У народној медицини ластино гнездо се користило у лечењу рана, а када би се натопило у топлој води, користило се као лек у борби против болова у грлу (Јојић Павловски 2009: 55); уколико су се деца трзала у сну, гранчица из свракиног¹⁵ гнезда им се стављала под јастук (по принципу „нечисто не иде на нечисто“) (Раденковић 1996: 151).

У Русији постоји сујеверје да човек може да добије снажну и неизлечиву главобољу уколико птице употребе његову косу за прављење гнезда, те се зато одсечена коса спаљује како не би завршила напољу (Бурцев 2017: 350).

5. Гнездо — временски период

У руским загонеткама одређени временски периоди могу се поистовешћивати са гнездом. На пример: *Лежит колода поперек дороги, в колоде двенадцать гнезд, в гнезде по четыре яичка, в яичке по семи зародышков, что выйдем?* ‘Лежи балван попреко пута, у балвану дванаест гнезда, у сваком гнезду по четири јаја, у сваком јајету по седам заматака — шта ће из тога изаћи?’ / *Стоит столп, на столпе двенадцать гнезд, в гнезде по четыре чирка, у чирка по семи яиц* ‘Стоји стуб, на стубу дванаест гнезда, у гнезду по четири патке, код патке по седам јаја’ (Даль).¹⁶ Одгонетка је у оба примера — година (где гнезда представљају месеце). Слична загонетка постоји и у српском језику: *Један дуд / дрво, на њему дванаест ѓрана, на свакој ѓрани њо четири ѓгнезда, а у сваком ѓгнезду њо седам јаја* (одгонетка: дрво је година, гране представљају месеце, гнезда — недеље, јаја — дане). В. В. Иванов и В. Н. Топоров овакве примере загонетки о дрвету-години повезују са дрветом света (у његовом временском аспект) које даље

¹⁵ Сврака се, поред вроне, гаврана и сличних птица, у народној култури посматра као „нечиста“ птица. Више о томе в. Гура 1995: 556–567.

¹⁶ Низ сличних загонетки в. у Садовников 1876: 248–249.

доводе у везу са Брахмом¹⁷ (за ког се у једном од хиндуистичких списа каже да је његово гнездо — година): и дрво света и Брахма су једнаки години (Иванов 1956: 78; Топоров 2010: 79). Ово свакако захтева додатно објашњење, пре свега у вези са Брахмом (творцем) у временском смислу.

Наиме, хиндуистичка митологија говори о творцу који је најпре створио воду и у њу спустио своје семе — златно јаје из ког је он сам, Брахма, затим и настао, поделивши јаје на два дела, од чега је затим створио небо, земљу и ваздушни простор између њих (Ману Самхити: глава 1). У *Махабхарати* и *Ману Самхити* спомиње се да је Брахма у јајету провео годину дана¹⁸ (Ману Самхити: глава 1; Махабхарата: глава 313). Даље се у *Маитри ујанишади* говори да постоје два лика Брахме: не-време и време (Маитри упанишада: 6. део, 15. глава). Из времена (Брахме који је време, а не не-време) настају бића: све што је било пре сунца је не-време, лишено делова, а све што почиње од сунца је време, које се састоји из делова; година¹⁹ се састоји из делова, од године се рађају бића, од године она расту, у години нестају; зато је година — „Праџапати²⁰, време, храна, *гнездо Брахмана*, Атман²¹“ (Маитри упанишада: 6. део, 15. глава).

Веза времена (тачније — године) са дрветом света/вишим бићем кроз гнездо се у благим назнакама може видети и у српској народној приповеци *Међедовић*. Ту се описује Брка, непријатељ главног јунака: „У томе стане хука с једне стране, док се иза брда помоли један брк и у њему *џирисџа* и *џездесет* и *џет* *џичијих* *џијезда*. Мало по мало помоли се и други брк; ето и Брка“ (Караџић 1853). Овде видимо натприродно биће са огромним брковима у којима је смештено укупно 365 гнезда, што не можемо а да не повежемо са 365 дана који чине годину. Руске народне приповетке такође

¹⁷ Брахма у хиндуистичкој митологији представља највише божанство, ствараоца света. Заједно са Вишну и Шивом чини тријаду врховних богова хиндуизма: Брахма — онај који ствара свет, Вишну — онај који га одржава, Шива — онај који га уништава (МНМ: 153).

¹⁸ У овом случају годину не треба схватати на људски начин: време које је Брахма провео у златном јајету назива се годином, због чега се каже да је Брахма једнак години. Такође треба имати на уму да време пре њега није постојало, као ни простор (он га је створио онда када је располовио јаје из којег је изашао и тиме себе сместио у простор и време). „Брахма не само да ствара свет: његов живот (...) одређује хронолошке оквири васељене. Брахма живи сто „сопствених“ година („сто година Брахме“), које су једнаке 311 040 000 000 000 „људских“ година. Дан Брахме је једнак периоду постојања овог света, а ноћ Брахме је једнака периоду када он ништа не ради, одмара од претходног акта стварања. Дан Брахме састоји се од хиљаду „великих векова“ (махажуга), а сваком од њих одговара 4 320 000 „људских“ година, или 12 000 „божанских“ година“ (МНМ: 154).

¹⁹ И овде годину треба посматрати као време ван којег не постојимо. Уп. у 14. глави *Маитри ујанишаде*: „От времени проистекают существа, /И от времени они достигают роста, /И во времени они исчезают. /Время — воплощенное и невоплощенное“ („Од времени проистичу бића, /И од времена она достижу раст, /И у времену она нестају. /Време је — оваплоћено и неовплоћено“) (Маитри упанишада: 6. део, 14. глава).

²⁰ Праџапати је божанство у староиндијској митологији — творац свега (МНМ: 823).

²¹ Један од основних појмова у религиозно-митолошком систему хиндуизма. Односи се на више ЈА, душу која прожима све што постоји, непроменљиву духовну суштину, субјективно индивидуално и др. Више о томе в. у МНМ: 101.

говоре о сличном бићу огромних бркова иако се сама гнезда не спомињу: реч је о Усињи (рус. *Усыня* — од *усы* ('бркови'); срп. 'брка'), јунаку који у једној варијанти бајке *Медведко*, *Усыня*, *Горыня* и *Дубыня-богатыри* лови брком рибу (Афанасјев 1984: вар. 141), а у другој брком заграђује реку те по његовом брку људи, коњаници и кола прелазе као преко моста (Афанасјев 1984: вар. 142). Топоров бркатог Усињу (чија је српска верзија — Брка) повезује са древним митолошким змајем који игра једну од главних улога у тзв. „основном миту“ индоевропске митологије: бог громовник побеђује свог противника змаја (који је заградио реке или сакрио стоку), чиме ослобађа воду или стоку (Топоров 1969: 15–18). На тај начин, гнездо-време у српској бајци се приписује некадашњем противнику врховног божанства, оном који уништава, а не ствара. Ово намеће питања (Зашто се време приписује негативном јунаку, односно уништитељу а не ствараоцу и да ли је заиста на месту Брке у српској бајци и Усиње у руској некада био противник бога-громовника?) која захтевају дубље и шире истраживање, што би нас удаљило од теме рада, те се овом приликом нећемо тиме бавити.

6. Дрво светиа и гнездо на њему

Дрво света у словенској митологији је оса, центар света, представља формалну и садржајну организацију космоса (СМ: 163; МНМ: 330). Уз помоћ њега разликују се три основне просторне²² зоне васељене — горња (небеско царство), средња (земља), доња (подземно царство), за које се везују одређене класе бића: у горњем делу су птице (често — орао), у средњем — копитари, некад пчеле и у каснијим традицијама и човек, у доњем — змије, жабе, мишеви, видре, рибе, понекад медвед или фантастично хтонско чудовиште (МНМ: 331).

С обзиром да се у крошњама дрвета света налазе птице, потпуно је очекивано да ће управо тамо бити смештено и гнездо. Такве представе нашле су одраза и у народним бајкама када јунак наилази на дрвету (храсту) на гнездо огромне птице (као што је Орао²³ (рус. *Орёл*), Гавран Гаврановић (рус. *Ворон Воронович*), Нокат-птица (рус. *Но́гойъ-ййица*) и сл.) из оног света и спасава (од змије) њене младунце, а она га у знак захвалности износи из подземног царства, одакле он успева да донесе живу воду, која је за њега од судбинске, животне важности (МНМ: 838). Огромна гнезда у бајкама на чудесном дрвету припадају и неким другим летећим бићима, на пример: змају Зиланту Змеулановичу, поданику онострани царице, а чије се гвоздено гнездо налази на 12 храстова на 12 ланаца (Афанасјев 1985б:

²² У претходном делу рада говорили смо да дрво света представља и временске координате васељене.

²³ У српским бајкама *Како је йосйало сйойало издубљено* (која се може наћи у издању часописа *Босанска вила* из 1903, № 2) и *Убил алу на долњи свети* (приповетка се налази у Златковић 2007, где се наводе њене 3 варијанте) такође се спомиње орао, чије гнездо са птићима у доњем свету јунак налази на огромном дрвету. У бајци *Биберчић* (Босанска вила из 1894, № 16) *шичурина* има гнездо као два велика *џумна* на *џрдној врби*.

284), птици-лавици која је иза мора направила гнездо у високој планини на 77 храстова (Афанасьев 1985а: 436). У биљинама о Иљи Муромцу и Славују разбојнику често се спомиње Славујево гнездо на храстовима (Voyvodich 2018: 114). У вези са овим примером потребно је истаћи да иако се хрст повезује са дрветом света (чија трочланост може да представља бесмртност, живот и смрт), он може да се поистовећује и само са смрћу, због чега се највероватније Славуј, као носилац смрти, налази управо на храсту (Иванов 1965: 82).²⁴ Гнездо које се такође налази на храсту и везује се за живот/смрт спомиње се и у бајкама о Кошчеју Бесмртном, чији се живот налази у јајету, које је потребно уништити како би Кошчеј умро: „На этой горе стоит дуб, на этом дубе есть гнездо, в этом гнезде есть Кашея Бессмертного яйцо“ ‘У тој планини стоји хрст, на том храсту је гнездо, у том гнезду је јаје Кошчеја Бесмртног’ (Зеленин 1991: 89).

Представа о дрвету света на којем се налази гнездо огромне птице није само словенска. У јерменском фолклору среће се птица Синам са „тамне“ стране (тј. оног света), која једном у десет година полаже јаја на дрвету: она износи јунака на „светлу“ страну (тј. на овај свет) у знак захвалности што је спасао њене младунце од змаја, који их сваки пут поједе (Тревер 2010: 139). У курдском фолклору постоје бајке са сличним мотивом — тако у бајци *Росџам*, *Заљев син*²⁵ птица Симург²⁶ (која такође полаже јаја на врху дрвета) износи јунака из оног у овај свет у знак захвалности, јер је спасио њене младунце од змаја који их последњих седам година гута; у другом примеру (у бајци о три брата-јунака) са истим мотивом појављује се птица Самир (Тревер 2010: 138–139).²⁷ У јужноамеричкој и северноамеричкој митологији јунак се пење на дрво које расте до небеса, где се налази гнездо са орлићима; он им прети, а орао који долеће обећава јунаку оруђе за добијање ватре у замену за канцу из доњег света; јунак одлази да испуни задатак и на крају добија оруђе за ватру и враћа се у овоземаљски свет (МНМ: 193). У митологији Сијамаца (Кхонтаи) јунак решава загонетке које му је поставио један од богова, тако што одлази до високог дрвета где је било орлово гнездо и слуша како птићи питају мајку које су одгонетке постављених загонетки; пошто је младић разумео језик птица, успешно је решио задатак божанства (МНМ: 493). У сумерској митологији Лугал-банда, који је заостао за својом војском, одлази до чудесног чудовишта —

²⁴ Уп. са загонеткама где се говори о дрвету света које представља смрт (Садовников 1876: 251–253). Један од примера: *На горе горенской / Стоит дуб веретенской. / Мимо дуба не пройти, не проехать / Ни царю, ни царице, / Ни красной девице, / Ни доброму молодцу* ‘У планини планинској / Стоји хрст вретенски. / Поред храста нико не може проћи ни пешице ни јашући / Ни цар, ни царица, / Ни лепота девојка, / Нити добар јунак’ (Садовников 1876: 251).

²⁵ Бајка се налази у Руденко 1970: 155–174.

²⁶ Више о птици Симург в.: Тревер 2010; Раденковић 2000: 17–18.

²⁷ Све три птице (Синам, Симург, Самир) доводе се у везу са иранском митолошком птицом Сенмурв (више о томе в. Тревер 2010). Са њом се повезује и божанство источно-словенске митологије — Семрагл, Симаргл (више о томе в. МНМ: 907; Раденковић 2000: 18).

циновског орла Анзуда и, украсивши његово гнездо и птића гранама клеке, у знак захвалности добија од орла способност брзог хода (МНМ: 607). Код Калмика се у митологији спомиње огромно дрво које расте с оне стране океана, а на његовим гранама налази се гнездо птице Гаруде (МНМ: 750).

Занимљив пример дрвета света у чијем гнезду се добијају посебна знања среће се у шаманским митовима: дечак бива остављен у орловом гнезду, где касније добија способности предвиђања, тумачења снова и сл. (МНМ: 589). Нганасани (један од аутохтоних самодијских / самоједских народа, који насељава полуострво Тајмир у Сибиру), према властитом веровању, воде своје порекло од девојке која је доспела у орлово гнездо, где ју је шаманизму обучио бог орлова (МНМ: 887). Сличне представе су и код Тунгуза, који верују да постоји дрво под називом *йиууру* на небесима / на граници између дана и ноћи, где се васпитавају душе шамана: на гранама тог дрвета су гнезда у којима леже те душе, а што се гнездо налази више, то ће јачи, моћнији шаман бити (Ксенофонов 1930: 105).

Закључак

Анализа етимологије речи *гнездо* и народних представа о овом појму у словенској традицији показује да се гнездо формира као стабилан и продуктиван симбол, чије се значење гради на дубокој вези између језика, митологије и колективног искуства. Полазећи од индоевропске сложенице **ni-sd-o-* са изворном семантиком ‘место за седење и боравак’, реч *гнездо* већ у прасловенском периоду обухвата не само значење конкретног станишта птица / животиња, већ и метафоричка значења која се односе на дом, породицу и сл.

У народној традицији гнездо се пре свега поима као модел куће и породичног огњишта, што је посебно видљиво у љубавно-брачној симболици коју носи гнездо, као и у фразеологији и магијској пракси где је главни елемент *гнездо*. Представе о гнезду као месту зачећа, заштите и умножавања живота условиле су његову употребу у обредима усмереним ка успостављању брака, очувању породичног склада и плодности. Истовремено, гнездо функционише и као амбивалентан симбол: оно може бити извор среће, благостања и заштите, али и место где се „настањују“ болест, смрт, урок и др., што јасно показује дуалистичку природу гнезда у народној слици света.

Посебно значајан слој анализе односи се на представе о гнезду као временској и космолошкој категорији. Поистовећивање гнезда са годином у загонеткама, као и његово повезивање са дрветом света, указују на дубље митолошке моделе, у којима се простор и време преплићу. Гнездо на дрвету света постаје место прелаза, рађања и обнове, али и простор стицања натприродних способности и знања, што је потврђено бројним примерима из словенске и несловенске митолошке традиције.

Уопштено речено, гнездо у словенској народној култури представља вишеслојни симбол који истовремено обједињује представе о животу и смрти, стварању и разарању, реду и хаосу. На тај начин гнездо није само елемент материјалног света, већ и важан носилац традиционалне концептуализације простора, времена и људског постојања.

ЛИТЕРАТУРА

- Аникин Александр Е. *Русский этимологический словарь*. Т. 11. Москва: Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН; Новосибирск: Институт филологии Сибирского отделения РАН; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2017.
- Афанасьев Александр Н. *Народные русские сказки*. Т. 1. Москва: Наука, 1984.
- Афанасьев Александр Н. *Народные русские сказки*. Т. 2. Москва: Наука, 1985.
- Афанасьев Александр Н. *Народные русские сказки*. Т. 3. Москва: Наука, 1985.
- БТСДК: *Большой толковый словарь донского казачества* (ред. Дегтярёв Владимир И., Кудряшова Римма И., Проценко Борис Н., Сердюкова Ольга К.). Москва: Русские словари — Астрель — АСТ, 2003.
- Босанска вила (ур. Никола Кашиковић). Сарајево, 1885–1914. <https://www.digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:RS:SD_B23ACC13C096C0AC62D73D55CF57B785> 23. 04. 2026.
- Бурцев Александр Е. *Полное собрание этнографических трудов Александра Бурцева*. Т. 2. Москва: Русская цивилизация, 2017.
- Гура Александр В. *Символика животных в славянской народной традиции*. Москва: Индрик, 1997.
- Даль Владимир И. *Толковый словарь живого великорусского языка [в 4-х томах]*. Москва: Типография Т. Рись, у Мясницких воротъ, домъ Воейкова, № 2, 1863–1866. <<https://slovardalja.net/>> 15.12.2025.
- Драгићевић Рајна. „Лингвокултуролошка упоредна истраживања етнокултурних стереотипа“. *Анали Филолошког факултета* 22 (2010): 201–214.
- Драгићевић Рајна. „Укрштања когнитивне лингвистике и лингвокултурологије“. Sovilj Mirjana, Subotić Miško (eds.). *Speech and Language 2015/5th International Conference on Fundamental and Applied Aspects of Speech and Language*. Belgrade: Life activities advancement center — The Institute for Experimental Phonetics and Speech Pathology, 2015: 195–199.
- Зеленин Дмитрий К. *Великорусские сказки Пермской губернии*. Сокровищница отечественного собирательства. Москва: Правда, 1991.
- Златковић Драгољуб. *Приповејке и предања из њиројског краја*. Део I, Приповетке. Пирот: Дом културе, 2007.
- Золотов Николай Я. *Краткий очерк народной поэзии чуваш*. Шупашкар: Таваш кёнеки уйрәмё, тип. «Чувашская книга», 1928.
- И1 — <https://vk.com/wall-166499721_45692> 15.12.2025.
- И2 — <https://www.tiktok.com/@blessed_godswill/video/7388210097731800353> 15.12.2025.
- И3 — <<https://www.liveinternet.ru/users/udacha001/post389396515/>> 15.12.2025.
- И4 — <https://magia.fandom.com/ru/wiki/Обряд_Гнездо> 15.12.2025.
- И5 — <<https://azaltamagua.ru/zagovory/snyat-porchu/item/583-esli-vam-podbrsili-gnezdo>> 15.12.2025.
- Иванов Вячеслав В., Топоров Владимир Н. *Славянские языковые моделирующие системы*. Москва: Наука, 1965.
- Јојић Павловски Јасна. *Влашка мађија*. Нови Сад: Прометеј, 2009.
- Караџић Вук Стефановић. *Народне срѣске њиројвејке*. Беч, 1853. <http://www.rastko.rs/knjizevnost/vuk/vkaradzic-price_2.html> 15.12.2025.
- Кожанов Кирилл А., Черных Александр В. «Талисманы удачи в традиционной культуре цыган-кэлдэраров». *Традиционная культура* 19/1 (2018): 115–125.

- Ксенофонт Гавриил В. *Легенды и рассказы о шаманах у якутов, бурят и тунгусов*. — Изд. 2-е, доп. и перераб. Москва: Изд-во «Безбожник», 1930.
- ПЕРСЈ: *Приручни етимолошки речник српског језика* (ур. Лома Александар). Том 1 (А–Ј)/ аутори Марта Бјелетић, Јасна Влајић-Поповић, Александар Лома и Снежана Петровић. Београд: Институт за српски језик САНУ, Етимолошки одсек, 2023.
- Махабхарата*. <https://www.advayta.org/binaries/file/news/f_502.pdf> 15.12.2025.
- Маијтри ујанишда*. <<https://www.oum.ru/yoga/vedicheskaya-kultura/maytri-upanishada/>> 15.12.2025.
- Ману Самхити*. <<https://vedatext.com/manu/glava-i>> 15.12.2025.
- Милићевећ Милан Ђ. *Живой Срба сељака*. СЕЗБ 1. Београд: Државна штампарија Краљевине Србија, 1894.
- МНМ: *Мифы народов мира. Энциклопедия* (ред. Токарев Сергей А.). — Электронное издание. Москва, 2008 (Москва: Советская энциклопедия, 1980). <https://ia600601.us.archive.org/30/items/Myths_of_the_Peoples_of_the_World_Encyclopedia_Electronic_publication_Tokarev_and_others_2008/tokarev_s_a_gl_red_mify_narodov_mira_enciklopediya.pdf> 15.12.2025.
- Мокиенко Валерий М., Никитина Татьяна Г. *Большой словарь русских поговорок*. Москва: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007.
- Мокиенко Валерий М., Никитина Татьяна Г. *Большой словарь русских народных сравнений*. Москва: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2008.
- Оташевић Ђорђе. *Мали српски фразеолошки речник*. Београд: Алма, 2007. <<https://www.scribd.com/document/331691870/%C4%90or%C4%91e-Ota%C5%A1evi%C4%87-Frazeolo%C5%A1ki-Re%C4%8Dnik-pdf>> 15.12.2025.
- Откупщиков Юрий В. *Из истории индоевропейского словообразования*. — 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: Издательский центр «Академия», 2005.
- Поповић Драгана, Војводић Дарја. „Гнездо у руској језичкој слици света: анализа на материјалу лексикографских извора“. *Зборник Мајнице српске за филологију и лингвистику* LXVIII/2 (2025): 165–181. <https://doi.org/10.18485/ms_zmsfil.2025.68.2.9>
- Поповић Људмила. „Значај фолклорне грађе за когнитивна истраживања језичке слике света“. Раденковић Љубинко (ур.). *Словенски фолклор и фолклористика на размеђи два миленијума*/Зборник радова са међународног научног симпозијума одржаног 2–6. октобра 2006. године у Балканолошком институту САНУ у Београду. Београд: Балканолошки институт САНУ (2008): 229–250.
- Поповић Људмила. „О актуелним когнитивнолингвистичким проучавањима српског језика“. *Јужнословенски филолог* LXXIII/3–4 (2017): 315–354.
- Раденковић Љубинко. *Урок иде уз њоље: народна бајања*. Ниш: Просвета, 1973.
- Раденковић Љубинко. *Симболика светла у народној мађији Јужних Словена*. Ниш: Просвета, 1996.
- Раденковић Љубинко. „Курдске народне приповетке (предговор)“. Руденко Маргарита (запис. и прев. на рус.). *Мудри савети: курдске народне њриповејке*/ прев. са рус. на срп. Светлана Књажев. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000: 9–22.
- РСЈ: *Речник српског језика* (ур. Николић Мирослав). Нови Сад: Матица српска, 2011.
- РСКНЈ 3: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика* (ур. Стевановић Михаило). Књ. III (бразнути — гушчурина). Београд: Институт за српскохрватски језик САНУ, 1965.
- Руденко Маргарита. *Курдские народные сказки* [Запись текстов, перевод, предисловие и примечания М. Б. Руденко. Типологический анализ сюжетов и мотивов А. А. Яске-ляйн]. Москва: Наука, 1970. («Сказки и мифы народов Востока»/Институт востоковедения АН СССР)
- Садоников Дмитрий Н. *Загадки русского народа*. Санкт-Петербург: Типография Н. А. Лебедева, 1876.
- Сансызбаева Сандугаш К. «Мифологизация образа мира: казахско-русские зооморфизмы». *Вестник КазНУ. Серия филологическая* [Алматы] 134/4 (2011): 189–193.
- СД I: *Славянские древности* (ред. Толстой Никита И.). Т. I. Москва: Международные отношения, 1995.

- СМ: *Словенска митологија. Енциклопедијски речник* (ур. Толстој Светлана М., Раденковић Љубинко). Београд: Zepher Book World, 2001.
- СМР: *Српски митолошки речник* (ур. Кулишић Шпиро, Петровић Петар, Пантелић Никола). Београд: Нолит, 1970.
- Тихонов Александр Н. *Фразеологический словарь современного литературного русского языка*. Т. 1. Москва: Флинта; Наука, 2004.
- Топоров Владимир Н. «Из наблюдений над этимологией слов мифологического характера». Трубачев Олег Н. (отв. ред.). *Этимология/Материалы международного симпозиума «Проблемы славянских этимологических исследований в связи с общей проблематикой современной этимологии»* (Москва, Институт русского языка АН СССР, 24–31 января 1967 г.). Москва: Наука, 1969: 11–21.
- Топоров Владимир Н. *Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы*. Т. 2. Москва: Рукописные памятники древней Руси, 2010.
- Тревер Камилла В. «Сэнмурв-паскудж собака-птица» *Naratamogæ: Журнал Алано-Осетинских Исследований: Эпос, Мифология, Язык, История* 7 (1–2) (2010): 130–163.
- Туцаков Јован. *Психосуѓестивни елементи у народној медицини Сврљишког Тимока*. Београд: Научно дело, 1965.
- Фасмер Макс. *Этимологический словарь русского языка*. Т. 1. (А — Д)/пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева; под ред. и с предисл. Б. А. Ларина. — Изд. 2-е, стереотип. Москва: Прогресс, 1986.
- Фёдоров Александр И. *Фразеологический словарь русского литературного языка*. Москва: Астрель — АСТ, 2008.
- ФСРЯ: *Фразеологический словарь русского языка* (ред. Федосов Иван В., Лапицкий Александр Н.). Москва: ЮНБЕС, 2003.
- Чајкановић Веселин. *Српске народне ђриповејке*. Београд: Издање књижарнице Рајковића и Ђуковића, 1929.
- ЭССЯ 6: *Этимологический словарь славянских языков* (ред. Трубачев Олег Н.). Вып. 6. Москва: Наука, 1979.
- Boryś Wiesław. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- Grevs Robert. *Grčki mitovi*. Beograd: Nolit, 1995.
- Matešić Josip. *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
- SJP: *Słownik języka polskiego A-K* (red. Więcek Anna). Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN SA, 1999.
- Skok Petar. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Knj. 1. Zagreb: JAZU, 1971.
- SP: *Słownik prasłowiański* (red. Sławski Franciszek). T. 7. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1995.
- Voyvodich Darya. „Лик Славуја Разбојника у руским билинама“. *Zeszyty Cyrylo-Methodiańskie/Cyryllo-Methodian Scrolls* 7 (2018): 101–124. <http://dx.doi.org/10.17951/zcm.2018.7.101-124>.
- Flićński Piotr. *Współczesny słownik frazeologiczny*. Poznań: Wydawnictwo IBIS, 2012. <https://www.academia.edu/88881717/Wsp%C3%B3%C5%82czesny_s%C5%82ownik_frazeologiczny> 15.12.2025.

REFERENCES

- Anikin Aleksandr E. *Russkij etimologicheskij slovar'*. Tom 11. Moskva: Institut russkogo jazyka im. V. V. Vinogradova RAN; Novosibirsk: Institut filologii Sibirskogo otdeleniya RAN; Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriya, 2017.
- Afanas'ev Aleksandr N. *Narodnye russkie skazki*. Tom 1. Moskva: Nauka, 1984.
- Afanas'ev Aleksandr N. *Narodnye russkie skazki*. Tom 2. Moskva: Nauka, 1985.
- Afanas'ev Aleksandr N. *Narodnye russkie skazki*. Tom 3. Moskva: Nauka, 1985.
- Boryś Wiesław. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.

- Bosanska vila* (ur. Nikola Kašiković). Sarajevo, 1885–1914. <https://www.digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:RS:SD_B23ACCI3C096C0AC62D73D55CF57B785> 23. 04. 2026.
- Burtsev Aleksandr E. *Polnoe sobranie etnograficheskikh trudov Aleksandra Burtseva*. Tom 2. Moskva: Russkaya tsivilizatsiya, 2017.
- Čajkanović Veselin. *Srpske narodne pripovetke*. Beograd: Izdanje knjižarnice Rajkovića i Čukovića, 1929.
- Dal' Vladimir I. *Tolkovyy slovar' živago velikorusskago yazyka [v 4-h tomah]*. Moskva: Tipografija T. Ris, u Mjasnickih vorot, dom Voejkova, № 2, 1863–1866. <<https://slovardalja.net/>> 15.12.2025.
- Degtyarev Vladimir I., Kudryashova Rimma I., Procenko Boris N., Serdyukova Ol'ga K. (red.). *Bol'shoj tolkovyy slovar' donsogo kazachestva*. Moskva: Russkie slovari — Astrel' — AST, 2003.
- Dragičević Rajna. „Lingvokulturološka uporedna istraživanja etnokulturnih stereotipa“. *Anali Filološkog fakulteta* 22 (2010): 201–214.
- Dragičević Rajna. „Ukrštanja kognitivne lingvistike i lingvokulturologije“. Sovilj Mirjana, Subotić Miško (eds.). *Speech and Language 2015/5th International Conference on Fundamental and Applied Aspects of Speech and Language*. Belgrade: Life activities advancement center — The Institute for Experimental Phonetics and Speech Pathology, 2015: 195–199.
- ESSYa 6: *Etimologicheskij slovar' slavyanskih yazykov*. (red. Trubachev Oleg N.). Vyp. 6. Moskva: Nauka, 1979.
- Fasmer Maks. *Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka*. T. I (A–D)/per. s nem. i dop. O. N. Trubacheva; pod red. i s predisl. B. A. Larina. — Izd. 2-e, stereotip. Moskva: Progress, 1986.
- Fedorov Aleksandr I. *Frazeologicheskii slovar' russkogo literaturnogo yazyka*. Moskva: Astrel' — AST, 2008.
- Flićinski Piotr. *Współczesny słownik frazeologiczny*. Poznań: Wydawnictwo IBIS, 2012. <https://www.academia.edu/88881717/Wsp%C3%B3%C5%82czesny_s%C5%82ownik_frazeologiczny> 15.12.2025.
- FSRYa: *Frazeologicheskii slovar' russkogo yazyka* (red. Fedosov Ivan V., Lapickij Aleksandr N.). Moskva: YUNVES, 2003.
- Grevs Robert. *Grčki mitovi*. Beograd: Nolit, 1995.
- Gura Aleksandr V. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoj narodnoj traditsii*. Moskva: Indrik, 1997.
- I1 — <https://vk.com/wall-166499721_45692> 15.12.2025.
- I2 — <https://www.tiktok.com/@blessed_godswill/video/7388210097731800353> 15.12.2025.
- I3 — <<https://www.liveinternet.ru/users/udacha001/post389396515/>> 15.12.2025.
- I4 — <https://magia.fandom.com/ru/wiki/Обряд_”Гнездо”> 15.12.2025.
- I5 — <<https://azaltamagua.ru/zagovory/snyat-porchu/item/583-esli-vam-podbroshili-gnezdo>> 15.12.2025.
- Ivanov Vyacheslav V., Toporov Vladimir N. *Slavyanskije yazykovye modeliruyushchie sistemy*. Moskva: Nauka, 1965.
- Jojić Pavlovski Jasna. *Vlaška magija*. Novi Sad: Prometej, 2009.
- Karadžić Vuk Stefanović. *Narodne srpske pripovijetke*. Beč, 1853. <http://www.rastko.rs/knjizevnost/vuk/vkaradzic-price_2.html> 15.12.2025.
- Kozhanov Kirill A., Chernykh Aleksandr V. „Talismany udachi v traditsionnoj kul'ture tsyngankel'darov“. *Traditsionnaya kul'tura*, tom 19, no. 1. Moskva, 2018: 115–125.
- Ksenofontov Gavriil V. *Legendy i rasskazy o shamanah u yakutov, buryat i tungusov*. — Izd. 2-e, dop. i pererab. Moskva: Izd-vo «Bezbozhnik», 1930.
- Mahabharata*. <https://www.advayta.org/binaries/file/news/f_502.pdf> 15.12.2025.
- Maitri Upanishada*. <<https://www.oum.ru/yoga/vedicheskaya-kultura/maytri-upanishada/>> 15.12.2025.
- Manu Samkhita*. <<https://vedatext.com/manu/glava-i>> 15.12.2025.
- Matešić Josip. *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
- Miličević Milan Đ. *Život Srba seljaka*. SEZb 1. Beograd: Državna štamparija Kraljevine Srbije, 1894.
- MNM: *Mify narodov mira. Enciklopedija* (red. Tokarev Sergej A.). — Elektronnoe izdanie. Moskva, 2008 (Moskva: Sovetskaya enciklopedija, 1980). <<https://ia600601.us.archive>.

- org/30/items/Myths_of_the_Peoples_of_the_World_Encyclopedia_Electronic_publication_Tokarev_and_others_2008/tokarev_s_a_gl_red_mify_narodov_mira_enciklopediya.pdf> 15.12.2025.
- Mokienko Valerij M., Nikitina Tat'jana G. *Bol'shoj slovar' russkikh pogovorok*. Moskva: ZAO «OLMA Media Grupp», 2007.
- Mokienko Valerij M., Nikitina Tat'jana G. *Bol'shoj slovar' russkikh narodnyh sravnenij*. Moskva: ZAO «OLMA Media Grupp», 2008.
- Otašević Đorđe. *Mali srpski frazeološki rečnik*. Beograd: Alma, 2007. <<https://www.scribd.com/document/331691870/%C4%90or%C4%91e-Ota%C5%Alevi%C4%87-Frazeolo%C5%A1ki-Re%C4%8Dnik-pdf>> 15.12.2025.
- Otkupshchikov Yurij V. *Iz istorii indoevropskogo slovoobrazovaniya*. — 2-e izd., ispr. i dop. Sankt-Peterburg: Izdatel'skij centr «Akademiya», 2005.
- PERSJ: *Priručni etimološki rečnik srpskog jezika* (ur. Loma Aleksandar). Tom 1 (A–J)/autori Marta Bjeletić, Jasna Vlajić-Popović, Aleksandar Loma i Snežana Petrović. Beograd: Institut za srpski jezik SANU, Etimološki odsek, 2023–.
- Popović Dragana, Vojvodić Darja. „Gnezdo u ruskoj jezičkoj slici sveta: analiza na materijalu leksikografskih izvora“. *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku* LXVIII/2. (2025): 165–181. https://doi.org/10.18485/ms_zmsfil.2025.68.2.9
- Popović Ljudmila. „Značaj folklorne građe za kognitivna istraživanja jezičke slike sveta“. Radenković Ljubinko (ur.). *Slovenski folklor i folkloristika na razmeđu dva milenijuma / Zbornik radova sa međunarodnog naučnog simpozijuma održanog 2–6. oktobra 2006. godine u Balkanološkom institut SANU u Beogradu*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2008, 229–250.
- Popović Ljudmila. „O aktuelnim kognitivnolingvističkim proučavanjima srpskog jezika“. *Južnoslovenski filolog* LXXIII/3–4 (2017): 315–354.
- Radenković Ljubinko. *Urok ide uz polje: narodna bajanja*. Niš: Prosveta, 1973.
- Radenković Ljubinko. *Simbolika sveta u narodnoj magiji Južnih Slovena*. Niš: Prosveta, 1996.
- Radenković Ljubinko. „Kurdске narodne pripovetke (predgovor)“. Rudenko Margarita (zapis. i prev. na rus.). *Mudri saveti: kurdske narodne pripovetke/prev. sa rus. na srp.* Svetlana Knjazev. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000: 9–22.
- RSJ: *Rečnik srpskoga jezika*. (ur. Nikolić Miroslav) Novi Sad: Matica srpska, 2011.
- RSKNJ 3: *Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika*. (ur. Stevanović Mihailo) Knj. III (braznuti — guščurina). Beograd: Institut za srpskohrvatski jezik SANU, 1965.
- Rudenko Margarita. *Kurdske narodne skazki* [Zapis' tekstov, preveod, predislovie i primechaniya M. B. Rudenko. Tipologicheskij analiz syuzhetov i motivov A. A. Yaskelyajn]. Moskva: Nauka, 1970. («Skazki i mify narodov Vostoka»/Institut vostokovedeniya AN SSSR).
- Sadovnikov Dmitriy N. *Zagadki russkogo naroda*. Sankt-Peterburg: Tipografiya N. A. Lebedeva, 1876.
- Sansyzbaeva Sandugash K. „Mifologizatsiya obraza mira: kazakhsko-russkie zoomorfizmy“. *Vestnik KazNU. Seriya filologicheskaya* [Almaty] 134/4 (2011): 189–193.
- SD: *Slavyanskije drevnosti*. (red. Tolstoj Nikita I.). Tom 1. Moskva: Mezhdunarodnye otnosheniya, 1995.
- SJP: *Słownik języka polskiego A-K*. (red. Więcek Anna). Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN SA, 1999.
- Skok Petar. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Knj. 1. Zagreb: JAZU, 1971.
- SM: *Slovenska mitologija. Enciklopedijski rečnik*. (ur. Tolstoj Svetlana M., Radenković Ljubinko). Beograd: Zepter Book World, 2001.
- SMR: *Srpski mitološki rečnik* (ur. Kulišić Špiro, Petrović Petar, Pantelić Nikola). Beograd: Nolit, 1970.
- SP: *Słownik prasłowiański*. (red. Sławski Franciszek). T. 7. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1995.
- Tihonov Aleksandr N. *Frazeologičeskii slovar' sovremennogo literaturnogo russkogo yazyka*. Tom 1. Moskva: Flinta; Nauka, 2004.
- Toporov Vladimir N. «Iz nablyudenij nad etimologiej slov mifologičeskogo haraktera». Trubachev Oleg N. (otv. red.). *Etimologiya*/Materialy mezhdunarodnogo simpoziuma «Prob-

- lemy slavyanskikh etimologicheskikh issledovanij v svyazi s obshchej problematikoj sovremennoj etimologii» (Moskva, Institut russkogo yazyka AN SSSR, 24–31 yanvarya 1967 g.). Moskva: Nauka, 1969: 11–21.
- Toporov Vladimir N. *Mirovoe derevo. Universal'nye znakovye komplekсы*. Tom 2. Moskva: Ru-kopisnye pamyatniki drevnei Rusi, 2010.
- Trevar Kamilla V. «Senmurv-paskudzh sobaka-ptica». *Naratamogæ: Zhurnal Alano-Osetinskih Issledovanij: Epos, Mifologiya, Yazyk, Istoriya*, 7(1–2) (2010): 130–163.
- Tucakov Jovan. *Psihosuggestivni elementi u narodnoj medicini Svrliškog Timoka*. Beograd: Naučno delo, 1965.
- Voyvodich Darya. „Lik Slavuža Razbojnika u ruskim biljinama“. *Zeszyty Cyrilo-Methodiańskie/ Cyrillo-Methodian Scrolls* 7 (2018): 101–124. <http://dx.doi.org/10.17951/zcm.2018.7.101-124>
- Zelenin Dmitrij K. *Velikoruskie skazki Permskoj gubernii*. Sokrovishchnitsa otechestvennogo sobiratel'stva. Moskva: Pravda, 1991.
- Zlatković Dragoljub. *Pripovetke i predanja iz pirotskog kraja*. Deo I, Pripovetke. Pirot: Dom kulture, 2007.
- Zolotov Nikolaj Ya. *Kratkii ocherk narodnoi poezii chuvash*. Shupashkar: Tävash këneki uirämë, tip. “Chuvashskaya kniga”, 1928.

Дарья Войводиц

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ГНЕЗДЕ В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ СЛАВЯН

Резюме

Исследование посвящено изучению представления о гнезде в народной культуре славян: включает в себя рассмотрение этимологии слова *гнездо* и значений данного понятия на материале различных письменных источников по данной тематике. Анализируется семантическое развитие слова от индоевропейского корня **ni-sd-o-* до праславянского **gnězdo*, а также метафорическое использование в значении ‘родной дом, семья’. Особое внимание уделено символическим представлениям о гнезде в народных верованиях, обычаях, сказках и магических действиях. Эти представления объединены в несколько тематических блоков: (1) любовно-брачная символика гнезда, (2) гнездо как символ счастья, (3) чудесные вещи в гнезде, (4) кто свивает гнездо в человеке (?), (5) гнездо как временной период, (6) мировое дерево и гнездо на нём. Работа показывает, что гнездо в славянской культуре объединяет различные уровни космоса, связывает жизнь и смерть, порядок и хаос, а также выступает местом обновления и защиты.

Ключевые слова: гнездо, славянская народная культура, мифология, этимология.

Юлия Егорова

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
fram1976@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6037-0466

Yuliya Egorova

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences
fram1976@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6037-0466

РОЛЬ М. ГОРЬКОГО В СТАНОВЛЕНИИ СЛАВЯНО-ЕВРЕЙСКОГО ДИАЛОГА

THE ROLE OF M. GORKY IN THE FORMATION OF SLAVIC-JEWISH DIALOGUE

Данная статья является своего рода введением, обзором предстоящей исследовательской работы, посвящённой теме «Еврейский вопрос в жизни и творчестве М. Горького». Писатель был одним из тех деятелей литературы и культуры, кто принимал непосредственное активное участие в установлении дружеских отношений и развитии общественно-политических, культурных, экономических и социальных связей между всеми народами, отстаивал право любой нации на существование, свободу, независимость и самобытность. Горький не признавал и всячески боролся с такими явлениями как антисемитизм, шовинизм и нацизм. Опыт его борьбы и его позиция бесценны и сегодня, в период обострения многих межнациональных конфликтов.

Ключевые слова: Горький, славяно-еврейский диалог, антисемитизм, погромы.

This article is a kind of introduction, an overview of the upcoming research work devoted to the topic «The Jewish Question in the Life and Work of M. Gorky». The writer was one of those literary and cultural figures who took a direct active part in establishing friendly relations and developing socio-political, cultural, economic and social ties between all peoples, defended the right of any nation to exist, freedom, independence and originality. Gorky didn't recognize and in every way fought against such phenomena as anti-Semitism, chauvinism and nazism. The experience of his struggle and his position are invaluable today, during the period of exacerbation of many interethnic conflicts.

Keywords: Gorky, Slavic-Jewish dialogue, anti-Semitism, pogroms.

В реалиях нынешнего времени довольно сложно говорить о развитии славяно-еврейского диалога, однако это необходимо, чтобы, изучая практику и опыт прошлого, избежать непоправимых ошибок в настоящем и заложить крепкий дружеский базис на будущее. Для этого следует с большим вниманием обратиться к деятельности предшественников, кто внёс существенный вклад в становление, укрепление и развитие не только культурных и творческих, но и общественно-политических связей между народами. Одним из таких деятелей был М. Горький, для которого единственной неоспоримой ценностью стал Человек, его поступки, воля и стремления, а не социальный статус, профессиональный выбор или национальная принадлежность. Эпистолярное и публицистическое наследие писателя наглядно демонстрируют его связи с творческой интеллигенцией, а также общественно-политическими деятелями большого количества не только европейских стран, но и государств обеих Америк, Азии и Африки. Среди них: Б. Кассирер, О. Нойман-Хофер, А. Шольц, Ш. Алейхем, Б. Прустик, М. Рейгардт, Д. Янг, И. Левит, Г. Брандес, А. Бебель, А. Галлен, Э. Фёрстер-Ницше, М. Хилквит, И. Киодзи, Г. Уэллс, Ф. Нансен, Т. Масарик, А. Барбюс, Р. Роллан, Б. Муссолини и мн.др. Его деятельность и авторитет в области литературы и общественно-политической сфере оказали серьёзное влияние на становление и развитие профессионального мастерства многих выдающихся писателей первой трети XX-го века. В этой связи можно говорить и о влиянии Горького на развитие национальных литератур советского периода. Данной теме было посвящено немало работ как современных исследователей, так и их предшественников (Ерёмина 1994; Заградка 1993; Лазарев 1990; Медведенко 1993; Орёл 2019; Уайл 1993 и др).

Однако в этой области есть некоторые лакуны, требующие более пристального внимания и детальной проработки. Одна из таких тем — еврейский вопрос в жизни и творчестве М. Горького. Как отмечает О. В. Шуган в предисловии к книге М. Л. Уральского *Горький и евреи*, этот аспект до настоящего времени относился «...к разряду “запретных по умолчанию”» (Уральский 2018: 10). Источниковедческий поиск выявил относительно небольшое количество исследований и научных работ по этой теме, что подтверждает актуальность и перспективность данного направления, а также необходимость его изучения (Егорова 2012: 119–132). Восполнение лакуны позволит более широко и объективно говорить о влиянии Горького как писателя, философа и общественного деятеля на формирование национальных литератур и общественных настроений в начале XX века. По мнению итальянского филолога-слависта и переводчика Стефано Гардзонио, «уникальный опыт Горького как декларативного общественника-филосемита был, несмотря на возвеличивание его личности в целом, целенаправленно обойдён молчанием и вследствие этого исключён из сферы духовного опыта нескольких поколений россиян» (Уральский 2018: 5). Изучение данного вопроса привело исследователя к неутешительному к выводу, что

«...и в западном горьковедении тема “Горький и евреи” оказалась, как ни странно, обойдённой вниманием исследователей» (Уральский 2018: 5).

Одними из первых ещё в середине 1980-х годов значение Горького в славяно-еврейском диалоге стали изучать М. Агурский и М. Шкловская. В частности, они отмечали: «Вряд ли найдётся русский культурный или общественный деятель XX века, который бы в такой мере, как Максим Горький, был знаком с еврейскими проблемами, с еврейскими культурными ценностями, еврейской историей, политическими и духовными исканиями еврейского народа. Трудно назвать ещё кого-нибудь, кто имел бы столь широкие личные связи в еврейском мире — начиная от еврейских революционеров и кончая выдающимися религиозными лидерами» (Агурский — Шкловская 1986: 5). Ярким подтверждением этих слов является Архив писателя, в котором хранятся сотни писем двусторонней переписки Горького с видными еврейскими деятелями литературы и культуры, издателями и переводчиками, учёными и юристами, общественными деятелями. В список вошли имена: Шолом-Алейхема, Шолома Аша, Хаима Бялика, Оскара Грузенберга, Берла Кацнельсона, Давида Айзмана, Владимира Жаботинского, Константина (Копеля) Айзенштейна, Алексея (Абрама) Баха и мн.др¹. Другой, не менее многочисленной, является группа писем от представителей еврейской молодёжи. К Горькому обращались начинающие поэты и писатели с просьбой дать совет, как научиться писательскому мастерству, насколько сложно писать правдиво, определить, есть ли у них талант к литературной деятельности. Школьники и студенты делились своими в чем-то наивными, романтическими рассуждениями о поиске смысла жизни и справедливости, просили рассудить их в житейских ситуациях. К третьей группе можно отнести письма лишенцев: многие обращались к Горькому за конкретной помощью, особенно в тяжёлые послереволюционные годы, годы реакции, период страшного голода начала 20-х годов.

Говоря об отношении Горького к еврейскому вопросу, стоит отметить, что складывалось оно под влиянием исторического контекста конца XIX века, когда в кругу российской либерально настроенной интеллигенции витали довольно благосклонные, наполненные симпатией к евреям настроения. Немаловажную роль сыграло и место, в котором прошло детство писателя. Нижний Новгород — большой, по меркам того времени, торговый город, «широко расположившийся у слияния двух судоходных рек» — Волги и Оки (АГ. Волжанин. МОГ-2—55—1). Здесь на протяжении многих веков проживали люди разных национальностей: русские, татары, евреи, чуваша и др. С юных лет наблюдая за жизнью разных народов, их традициями и культурой, Алексей Пешков научился уважительно относиться ко всем народностям.

Несколько лет, проведённых в Казани, знакомство и общение с революционно настроенной молодёжью татарской столицы, изучение трудов

¹ См.: Горький М. *Полное собрание сочинений*. Серия: *Письма*. М.: Наука. Тт. 1–22.

европейских философов существенно изменили взгляды и мировоззрение молодого человека. Он вернулся в Нижний Новгород совсем другим человеком. В мемуарах Осипа Израэльсона, познакомившегося с Пешковым в конце 1880-х годов на собраниях «радикально» настроенной интеллигенции, молодой человек предстал прекрасным рассказчиком и умелым оратором. Его речи напоминали «сочные, яркие мазки», а в способности «рассказывать чувствовался несомненный художник» (АГ. Волжанин. МОГ-2–55–1).

Вполне логично, что Алексей Пешков решил попробовать себя на писательском поприще. Большое влияние на становление его литературного мастерства оказал В. Г. Короленко, писатель-гуманист, который неоднократно вставал на защиту угнетаемых народностей, в том числе и евреев. Трагические события в жизни вынудили Алексея летом 1890-го года отправиться в странствия по югу России. Через год на полпути между Харьковом и Николаевым Алексей набрёл на еврейскую земледельческую колонию «Добрая», в которой проживало около 200 еврейских семей. Пешков нанялся в одну из них батраком, выполняя обязанности «шабес-гоя» — человека, делавшего работу, которой евреи не занимаются по субботам. Позже в беседе с сионистским деятелем Цви Коздой Горький с теплом вспоминал о времени, проведённом в колонии в еврейской семье: «Евреи совсем не являются мне чужими <...> Скажу вам правду, я никогда не забуду приятную и естественную святость их образа семейной жизни и даже сегодня, когда вспоминаю об этом, я ощущаю нечто вроде воодушевления, которое я испытывал тогда <...> Мне нравилась та оригинальная естественность, которую я находил у них. Но сейчас, мне кажется, уже и евреи далеко отошли от своей естественности и больше невозможно найти у них той поэзии, которая возвышала и изменяла души даже посторонних людей, невзначай приходящих к ним» (Коздой).

Обойдя юг России, побывав в Тифлисе (Грузия), Алексей Пешков отправился вверх по Волге обратно в Нижний Новгород. За время странствий у него накопилось большое количество впечатлений и готовых сюжетов, которыми ему хотелось поделиться. В 1894 году Пешков в качестве внештатного автора начал сотрудничать с крупным провинциальным изданием *Самарская газета*, а уже через год — в феврале 1895-го — по рекомендации В. Короленко стал его штатным сотрудником. Так он оказался в Самаре. В редакции молодой человек познакомился с судебным следователем при Самарском окружном суде Якобом Тейтелем, известным своей филантропической деятельностью. Много позже, в 1925 году, Тейтель в воспоминаниях напишет о своих впечатлениях о новом сотруднике следующее: «А[лексей] М[аксимович] очень интересовался еврейским вопросом. Интересовался как-то особенно, не слегка, не по обязанности либерального писателя, а старался понять самую суть жизни еврея и, чтобы вернее понять, старался познакомиться с его языком и брал уроки древнееврейского языка...» (Тейтель 1925: 91). Об увлечении начинающего писателя еврейской

культурой, историей и литературой говорит и тот факт, что в его библиотеке хранился переведённый на русский язык Талмуд.

В середине 90-х годов XIX века, когда Горький заявил о себе как о писателе, у него в числе прочих вышли несколько рассказов, связанных с еврейским вопросом: «Легенда о еврее», опубликованный 4 августа 1896 года в *Нижегородском листке*; «Каин и Артём» (написан осенью 1898 года) вышел в свет в журнале *Мир Божий*, 1899. № 1; незавершённый цикл рассказов под общим названием *Публика* (1899–1900-е годы); очерк «Погром» (1900), написанный для сборника *Помощь (Помощь евреям, пострадавшим от неурожая, СПб., 1901)*. Здесь нашли отражение жуткие события 1884 года — еврейского погрома, произошедшего в ночь с 7 на 8 июня в Нижнем Новгороде, в Канавине, свидетелем которого стал 16-летний Алёша Пешков.

История создания сборника *Помощь* заслуживает отдельного внимания, поскольку в период работы над ним произошло заочное знакомство по переписке Горького с еврейским писателем Шоломом-Алейхемом (Егорова 2024: 28–33). Летом 1901 года Горький решил реализовать одну из своих давних задумок: познакомить русского читателя с еврейской литературой и выпустить отдельным изданием рассказы молодых, но уже довольно известных еврейских писателей. На эту мысль его навело участие в сборнике *Помощь евреям, пострадавшим от неурожая* (СПб., 1901), инициаторы которого хотели привлечь внимание русской общественности к проблемам евреев юго-западных областей России, оказавшихся в тяжёлой жизненной ситуации, вызвать в обществе чувство сострадания и терпимости к этому народу, а также призвать к проявлению веротерпимости в целом. Другой целью издания была борьба с антисемитизмом, распространившимся в России на рубеже XIX–XX веков. Для успешной реализации поставленных задач ряд очерков и статей в сборнике были направлены на развенчание антиеврейских мифов и стереотипов, бытовавших в массовом сознании. Темы иудаизма и еврейства, неравноправия, униженного положения евреев в российском обществе перемежались с другими актуальными социальными, литературными и научными вопросами. Чтобы придать значимость и авторитет сборнику, к участию были привлечены не только выдающиеся русские и зарубежные литераторы того времени — В. В. Баятинский, В. В. Вересаев, Н. Г. Гарин, М. Горький, В. Г. Короленко, Э. Золя, но и видные учёные: В. П. Бузескул, В. И. Герье, И. М. Сеченов, Вл. Соловьёв, П. Б. Струве, К. А. Тимирязев, А. И. Чупров и др. По просьбе члена редколлегии В. П. Потёмкина, Горький предложил для сборника свой очерк *Погром* (1901).

Участие в этом проекте вдохновило писателя на создание книги *Еврейские беллетристики*, посвящённой современной еврейской литературе (издание не было осуществлено). Для реализации задуманного Горький обратился за помощью к В. Потёмкину: «Мне давным-давно хочется познакомить

русскую публику с еврейской литературой, — писал он 11 августа 1901 года. — С этой целью я предложил компании молодых евреев перевести мне с жаргона, [и] с немецкого языка и других рассказы еврейских писателей. Мне перевели штук 20 маленьких рассказиков Перетца, Аша, Наумберга и других, переводы эти я печатаю в “Нижегор. Листке”, а затем намерен издать их книжкой *Еврейские беллетристы*, и думаю пристроить к этой книжке маленькое предисловие <...> Сам я еврейской литературы, <...> не знаю, переводчики — молодые ребята, дело же я считаю очень серьёзным. А потому — Вы, так блестяще редактировавший *Помощь*, придите помочь мне! Вам должна быть известна литература, Вы разберётесь в достоинствах переводов и вообще можете придать всей этой затее солидный вид. Помогайте!» (Горький 1997: 151).

Примерно через неделю с просьбой об участии Горький впервые обратился к незнакомому с ним тогда Шолому-Алейхему: «Милостивый государь Соломон Наумович! В целях ознакомления русской публики с еврейской жаргонной литературой мною, вместе с компанией лиц, издавших, наверное, известный Вам сборник *Помощь*, предпринято издание сборника рассказов еврейских авторов» (Горький 1997: 151–152). Желая заручиться согласием адресата, Горький предложил ему весьма комфортные условия: «Форму участия Вашего, как и вознаграждение за труд, будьте любезны определить сами» (Горький 1997: 152). Шолом-Алейхем с радостью принял предложение и без промедлений включился в работу. Уже к середине ноября 1901 года им был подготовлен ряд соображений относительно сборника, намечено его содержание, дан перечень известных еврейских писателей и их произведений. Также в своей программе писатель затронул вопросы композиции и перевода рассказов на русский язык. Обо всём этом он сообщил в письме одному из редакторов книги *Помощь евреям* О. Б. Гольдовскому: «... я бы хотел блеснуть в Вашем издании непременно последними моими мелкими рассказами о “маленьких людях” <...> я нахожусь нынче в периоде полной продуктивности. Такая масса образов, типов, картин и ситуаций и так много забот о хлебе насущном!» (АГ. ПТЛ-16–61–1). В конце письма Шолом-Алейхем выразил своё почтительное отношение к Горькому: «На прощание прошу передать мой глубочайший привет высокодаровитому моему брату-славянину, произведения которого я теперь сызнова перечитываю и поражаюсь их мощности и необыкновенной талантливости» (АГ. ПТЛ-16–61–1). Горький был благодарен за согласие сотрудничать, однако отклонил предложение ознакомиться с присланным содержанием будущей книги, сославшись на недостаточную осведомлённость в области еврейской литературы: «Уважаемый Соломон Наумович! Спасибо за письмо и за участие Ваше в таком хорошем деле! Если Вы пришлёте мне Ваши рассказы, предназначенные для сборника, — я с удовольствием прочту их, что же касается предложения Вашего вникнуть в содержание программы сборника — я это отклоняю от себя по следующим соображениям: будучи совершенно не знаком с еврейской литературой, я не могу принять

на себя ответственность редактора...» (Суворова 1994: 296). Пожалуй, с этого письма началось их многолетнее сотрудничество, проникнутое глубоким уважением и симпатией друг к другу.

Кроме популяризации еврейской литературы, Горький оказывал и вполне конкретную «адресную» помощь. Так, в 1902 году он стал крёстным отцом нижегородца Ешуа Золомона Свердлова — брата Якова М. Свердлова, дав ему своё отчество и фамилию. Принятие православия было необходимым условием для поступления в консерваторию подающему большие надежды в музыке молодому человеку, получившему при крещении имя Зиновий. В дальнейшем он сделал блестящую военную карьеру во Франции, став генералом Иностранного легиона и соратником Шарля де Голля.

Сближение Горького с социал-демократами, настроенными против сионизма, стало причиной некоторого охлаждения писателя к еврейскому вопросу. В конце февраля 1903 года Ленин также дал довольно резкую оценку сионизму (Ленин 1959: 117–122). Еврейская фракция русских социал-демократов — Бунд, с которой Горький контактировал, — тоже была враждебно настроена к сионизму. Все эти настроения изменили, несколько ослабили, но не погасили интерес писателя к политическому сионизму. Весной 1903 года произошло событие, вызвавшее широкий резонанс в обществе, и усугубило без того сложное положение. Накануне христианской Пасхи в Кишинёве произошёл еврейский погром. Яков Берштейн-Коган попросил Горького в прессе осудить бесчинство. Писатель откликнулся статьёй «По поводу Кишинёвского погрома»². В воззвании он обвинил в случившемся антисемитскую прессу и в частности — сотрудников «Нового времени» Алексея Суворина и Виктора Буренина, а также Величко, Шарапова, Комарова, Крушеван, Пятковского и др. Двое из указанных лиц, Буренин и Суворин, на страницах издания вступили с писателем в открытую полемику. Буренин переложил вину на писателя, указав на то, что погром учинили столь «любимые воспеваемые им босяки». Суворин, в свою очередь, противопоставив А. П. Чехову Горького, в грубой и резкой форме подверг критике творчество последнего: «Чехов рисует людей, а Горький — чертей <...> Присмотритесь к большинству его лиц в его рассказах и в “На дне”. Всё это черти, а не люди. Известно, что черти — враги человека. Человек признал известный общественный порядок, в котором и живёт. Черти ничего подобного не признают...» (*Новое Время*).

В конце зимы 1905 года снова произошло событие, на которое Горький отреагировал гневным письмом-воззванием «О Кавказских событиях»³. 6–9 февраля в Баку возник серьёзный конфликт между армянами и татара-

² Статья вышла сразу в нескольких изданиях: Сборник *Кишинёв*, Берлин, 1903. № 1. С. 1–4; газета *Освобождение*, Штутгарт, 1903. № 24. 2 июня; газета *Революционная Россия*, Париж, 1903. № 24. 15 мая. Позже она вошла в сборник *Революционный путь Горького*. Москва, 1935. С. 80–82.

³ Письмо «О Кавказских событиях» вышло отдельной брошюрой в женевском издательстве «Демос» 15 июля 1905 года.

ми (как тогда называли азербайджанцев), закончившийся кровавой резнёй. Главный редактор Бакинской газеты *Каспий* обратился к писателю с просьбой дать оценку произошедшему. Горький обвинил во всех жестоких и по своей сути бессмысленных беспорядках богатое сословие и власть имущих, усматривая в их чудовищном стравливании народов между собой боязнь потери власти и контроля управления: «...Паразиты <...> открыто науськивают, как собак, русских на евреев, поляков и финнов, татар на армяны и грузины, отупевшего от голода, забитого мужика на студентов и даже детей!..

<...> Все люди — татары, русские, армяне и евреи, поляки, финны — все хотят одного: жить лучше, чем им живётся. И у всех одинаково нет свободы, нет права жить сообразно племенным, религиозным и бытовым условиям своим» (Горький 1905: 8–9, 11). Царская цензура запретила печатать воззвание в России, поэтому оно вышло в Женеве.

В декабре того же года у Горького состоялась встреча с одним из лидеров сионистского движения — Нахумом Соколовым. Во время беседы писатель в очередной раз высказал своё мнение относительно погромов, ассимиляции еврейского народа и вопросов сионизма:

«— Я хочу заявить, — сказал Горький, — что категорически возражаю против ассимиляции евреев другим народом <...>, так как ассимиляция — это убийство, а особенно ассимиляция евреев <...>

— Я смотрю на евреев, — продолжал он, — не как на отвлечённое явление, а как на “реальный факт”. Евреи должны существовать. Им нужно дать широкую автономию — не только с точки зрения их собственной пользы, а с точки зрения пользы всего мира» (Агурский — Шкловская 1986: 445–446). Горький также выразил осведомлённость в вопросе создания сионистско-социалистической партии, однако считал, что «... евреи, <...> будучи богаты в одном, оказываются бедными в другом!» Подведя итоги беседе, Соколов резюмировал: «В области политической мысли, по мнению Горького, еврейское творчество не является значительным и последовательным. Евреи — не “государственники”» (Агурский — Шкловская 1986: 448).

Весной 1906 года по прибытии в США у Горького состоялись встречи с редактором социалистической газеты на идише *Форвертс* Абрахамом Каганом, известным еврейским социалистом и поэтом Абрахамом Лесиным и другими еврейскими общественными деятелями. По просьбе Кагана, писатель дал для издания развёрнутое интервью, опубликованное под названием «Обращение к нью-йоркским евреям». В переводе на русский язык оно больше известно под заглавием «О Бунде» и вошло в сборник *О евреях*. В статье Горький напрямую связал евреев с созданием и построением социализма: «Евреи <...> дали христианам их религию, они же теперь самые выдающиеся носители и толкователи новой религии — социализма, ибо как бы ни рассматривать социализм — с теоретической ли, или с философской точки зрения, — он содержит в себе мощный дух и пламя религии» (Горький 1906: 10).

Осенью 1906 года Горький перебрался из Америки в Италию, на солнечный Капри, где заканчивал работу над повестью *Мать*. Через год, осенью 1907 года, во Флоренции произошло его знакомство с А. В. Луначарским. Писатель не считал себя его последователем, однако признавал общность идейных взглядов: оба подвергали критике устройство старого царского режима, взамен которому предлагали создать яркий образ творца нового мира, новой веры и религии — социалиста, готового ради совершенного будущего к самопожертвованию. Довольно скоро их общение переросло в дружбу. В этот период в Италии собралась целая группа единомышленников, в число которых вошли А. Богданов, В. Базаров и др. Пик этих отношений пришёлся на 1907–08 годы. Это был период, получивший название «богостроительства», увлечение новыми идеями вытеснили у Горького не только юдофильские, но и революционно-марксистские настроения, что категорически не нравилось В. И. Ленину. Помимо общности взглядов Горького и Луначарского сближала совместная работа (до декабря 1909 года) в Каприйской партийной школе, которой оба отдавали много времени и сил.

Громкий процесс Менделя Бейлиса, обвинявшегося в ритуальном убийстве христианского подростка Андрея Ющинского в начале апреля 1911 года, вернул интерес Горького к еврейскому вопросу. В конце марта — начале апреля 1912 года он написал письмо, зачитанное 4 апреля 1912 года в Париже организаторами митинга протеста против «дела» М. Бейлиса:

«...каждый раз, когда мне приходится участвовать в протестах против оклеветания евреев в изуверстве, против утверждений, что евреи обладают каким-то особенно злыми свойствами, — каждый раз я чувствую себя [смущённым] в этих случаях <...>

Мне кажется, что не протестами [победим мы] можно искоренить эту клевету, а лишь знанием истории еврейского народа, знакомство с духом нации.

<...> только знание [даёт нам] приведёт нас к справедливости, только знание поможет нам перестроить нашу трудную жизнь» (Горький 2003: 5, 358).

Начало Первой мировой войны с новой силой всколыхнуло антисемитские настроения в России. Горький в очередной раз вступился за еврейский народ. По его инициативе и непосредственном участии было создано Общество борьбы с антисемитизмом. Вот что об этом в своих воспоминаниях писала одна из адресатов Горького — В. Е. Беклемишева (в замужестве — Копельман):

«В 1915 г. царское правительство начало распространять слухи о почти поголовном шпионаже евреев в прифронтовой полосе. Начались массовые военные суды и расстрелы. Несколько петербургских адвокатов отправились на фронт в Польшу и Лифляндию, чтобы на месте получить материалы, опровергающие обвинения, и с думской трибуны заявить о лживости распространяемых в войсках и народе слухов.

В это же время по инициативе М. Горького, А. М. Калмыковой, Н. Д. Соколова, Ф. Сологуба, Л. Андреева, А. Чеботаревской и ряда общественных деятелей возникла мысль организовать Общество борьбы с антисемитизмом» (АГ. Беклемишева. МОГ-1–16–1).

На одном из первых заседаний Общества были заслушаны многочисленные собранные на фронте свидетельства, подтвердившие невиновность обвинённых в шпионаже людей и показавшие бедственное положение населения, проживавшего в прифронтовой зоне.

«Алексей Максимович, — продолжала Беклемишева, — призывал бороться с проявлением антисемитизма и правительственной политикой на травливания одной части населения на другую.

Летом Н. Д. Соколов ездил по поручению Общества открывать в разных местах пункты питания для беженцев. По возвращении он поднял вопрос о необходимости эвакуировать из прифронтовой полосы страдающее от военных действий население (евреев, литовцев, поляков)» (АГ. Беклемишева. МОГ-1–16–1).

После этой поездки в прифронтовую зону члены Общества приняли решение организовать отряд, который должен был отправиться к месту военных действий, чтобы осуществлять контроль по безопасной эвакуации мирного гражданского населения. Горькому отводилась роль финансового обеспечения данной операции. К сбору средств он привлёк Общество художников и издателя Зиновия Гржебина.

Также к 1915 году относится создание Русского общества для изучения жизни евреев, инициированное Горьким, а в сентябре того же года при поддержке и участии Л. Андреева и Ф. Сологуба им был издан сборник *Щит*, посвящённый защите гражданских прав евреев России. Издание просуществовало недолго, свет увидели всего три выпуска. В одном из номеров Горький процитировал запомнившиеся ему слова еврейского мудреца Гиллеля:

«Если ты не за себя, то кто же за тебя? Но если ты только для себя — зачем ты?

Смысл этих слов, — размышлял Горький, — показался мне глубоко мудрым, и я истолковал его для себя так: я должен сам действительно заботиться о том, чтобы мне жилось лучше, я не должен возлагать забот о себе на чужие плечи. Но если я стану заботиться только о себе, только о моей, личной жизни, — эта жизнь будет бесполезна, некрасива и лишена смысла.

Это очень крепко въелось в душу мою, и я уверенно говорю — мудрость Гиллеля была крепким посохом в пути моём, неровном и нелёгком. <...> Гиллель нередко помогал мне своею ясною мудростью» (Агурский — Шкловская 1986: 171).

В 1916 году Горький вынашивал планы по изданию литературно-исторического сборника *Евреи на Руси*, куда, по его замыслу, должны были войти беллетристические, научные и публицистические произведения на темы из жизни русских евреев. Для участия в нём он хотел привлечь

видных русских писателей, но по причине Февральской революции и последовавших за ней общественно-политических событий замысел остался неосуществлённым.

1 мая 1917 года в Петрограде при непосредственном участии Горького начала выходить ежедневная газета *Новая жизнь*. К сотрудничеству был привлечён известный сионист Соломон Зальцман — крупный издатель еврейской литературы на русском языке. Вплоть до закрытия издания большевиками летом 1918 года Горький печатал в ней свой цикл статей *Несвоевременные мысли*. В одном из номеров писатель (Горький 1917) довольно резко поставил на место еврейского журналиста Иосифа Хейсина, позволившего себе нелицеприятно отозваться о членах царской семьи, находящихся в то время под арестом. Хейсин, смакуя ненужные подробности, описал тяжёлое положение венценосных арестантов и нелицеприятную сцену, когда толпа злобно смеялась над едкой издёвкой, брошенной кем-то в адрес Александры Фёдоровны.

«Я считаю нужным, — жёстко отреагировал Горький, — по условиям времени, указать, что нигде не требуется столько такта и морального чутья, как в отношении русского к еврею и еврею к явлениям русской жизни.

Отнюдь не значит, что на Руси есть факты, которых не должен критически касаться татарин или еврей, но — обязательно помнить, что даже невольная ошибка, — не говоря уже о сознательной гадости, хотя бы она была сделана из искреннего желания угодить инстинктам улицы, — может быть истолкована во вред не только одному злему и глупому еврею, но — всему еврейству» (Горький 1990: 72–73).

Тогда на страницах *Новой жизни* Горький осудил не только бестактный и необдуманный поступок Хейсина, способный поднять очередную волну антисемитских настроений в обществе. Его резкой критике подверглись и большевики еврейского происхождения Григорий Зиновьев (Радомысльский) и Моисей Володарский (Гольдштейн).

В 1919 году Горький заметил, что с падением царского режима, который неоднократно обвиняли в распространении антисемитских настроений среди населения России, сила этих настроений не только не уменьшилась, но, напротив, возрастала. Писатель усмотрел в этом проявление народного антисемитизма. Свои мысли по этому поводу он изложил в статье «О евреях», вышедшей отдельной брошюрой в издательстве Петроградского Совета Рабочих и Крестьянских Депутатов в 1919 году, а также написал послесловие к труду С. Гусева-Оренбургского *Книга о еврейских погромах на Украине в 1919 г.*, опубликованному в 1921 году в издательстве З. Гржебина в Берлине. В обоих случаях Горький резко осуждал народный антисемитизм, называя его «отвратительной болезнью», которую необходимо немедленно, сложно и длительно лечить.

Осенью 1921 года по настоятельной рекомендации В. Ленина писатель покинул Советский Союз и отправился в Германию. В апреле 1922 года он дал интервью Шолому Ашу — сотруднику еврейской газеты *Форвертс*,

издававшейся в Америке. Основная тема беседы — евреи и антисемитизм в России. Во время разговора собеседники затрагивали различные темы: что думают уехавшие из России о голоде, об отношении к евреям в стране, о закрытии еврейских школ еврейскими же большевиками, о проявлениях антисемитизма в Красной Армии, о борьбе против использования в обиходе древне-еврейского языка, о театре «Габима» и мн.др. Поскольку поднятые вопросы всегда находили живой отклик у Горького, он довольно открыто и откровенно выражал своё мнение. Несмотря на общий конструктивный и объективный тон беседы, сразу после выхода интервью писатель подвергся резкой критике читателей по обе стороны океана, его стали обвинять в антисемитизме. Горький вынужден был выступить с объяснениями: на сей раз со страниц ежедневной газеты на идиш *Фрайхайт* — печатном органе еврейской секции компартии США. Так что же не понравилось читателям? Им не понравился общий настрой писателя и, в частности, его мнения по отдельным темам. Например, на вопрос Шолома Аша, в чём причина антисемитизма в России, Горький ответил:

«Причина антисемитизма в России — нетактичность еврейских большевиков. <Подчёркивание здесь и далее М. Горького. — Ю. Е.> Еврейские большевики, не все, но безответственные мальчишки, взялись за святотатство святых русского народа. Они обратили церкви в кинематографы, в читальни, они не считались с чувствами народа. Еврейские большевики должны были оставить это за русскими большевиками <...> Русский человек, как русский крестьянин, хитрый, скрытный. В данную минуту он отнёсся совершенно дружелюбно, улыбнётся, но глубоко в сердце он навсегда утаит, что еврей “охулил его святыню”.

Мы должны бороться против этого, ради будущего евреев в России надо предостерегать европейских большевиков: держитесь подальше от священностей, принадлежащих русскому народу. <...> Не вмешивайтесь в те дела, имеющие отношение к русской церкви и к русской душе.

Наверное, евреи не виноваты. Среди большевиков находится много провокаторов, <...> Но евреи должны были воздержаться от этого, евреи должны были понимать тот яд, который они впускают этим в сердце русского народа. Они должны были остерегаться этого. <...>

Все знают моё отношение к евреям. <...> В России меня считают евреем, как считают всех большевиков с Лениным во главе. <...> так что мне нечего опасаться, что меня заподозрят в несправедливости — я хочу предостеречь часть еврейских большевиков: “Держите руки прочь от русских святых”» (АГ. Шолом Аш. МОГ-1–49–1)⁴.

Как позже выяснилось, эти слова, вызвавшие острую негативную реакцию читателей, не совсем принадлежали Горькому. Шолом Аш лишь

⁴ Машинописный текст интервью Шолома Аша с подчёркиваниями Горького, опубликованный в газете *Форвертс*, хранится в Архиве писателя в Институте мировой литературы.

уловил общий смысл горьковских высказываний, остальное, поддавшись экспрессии и ораторскому обаянию писателя, добавил от себя, облекая их в свойственную ему манеру. Таким образом, Шолом Аш оказал Горькому медвежью услугу, за которую последний довольно продолжительное время вынужден был извиняться и давать объяснения. Как отмечал обозреватель журнала *Жизнь национальностей* И. Трайнин: «Для пишущего эти строки ясно, что Шолом Аш “по памяти” восстановил разговор в том именно виде, как это нужно “Форвертсу”. Ибо нужно знать, что представляет собой эта газета!

Это тип сенсационной американской газеты, <...> спекулирующей на инстинктах обывателя своими жёлтыми романами, головокружительными сенсациями, “связками интимных писем”, на которые так падки в “стране жёлтого дьявола” <...> Вот почему можно допустить, что слова Горького, воспроизведённые “по памяти” Шоломом Ашем и помещённые именно в “Форвертсе”, получили то отражение, которое этой газете нужно.

... Шолом Аш, желая угодить “Форвертсу”, “по памяти” прикрасил интервью и придал ему сенсационный характер» (Трайнин 1922: 5–6).

В конце лета 1922 года Шолом Аш узнал о разгоревшемся по его вине скандале, попытался сгладить ситуацию и объясниться перед Горьким. В письме от 11 сентября он признал тот факт, что сам невольно спровоцировал скандал, добавив от себя несколько строк в горьковские высказывания:

«...Во время моего пребывания в Польше я не имел возможности следить за газетами, в которых много писалось об интервью, что я имел с Вами. Я прочитал в “Голосе России” статью, в которой Чернов пишет, что Вас обвиняют в антисемитизме. Я счёл нужным <...> протестовать против этого в еврейской прессе Америки и Польши, а равным образом в “Голосе России”, причём я отметил беседу, <...> в которой Вы высказывали Ваше сожаление по поводу положения еврейского вопроса со всей той искренней тревогой, какую можно было ожидать от Вас.

Я не знаю, читали ли Вы это моё письмо. Я в нём заявил, что выражение “руки прочь от русских святынь” было, может быть, употреблено мною лично. За это я принимаю на себя полную ответственность. <...> Дело было в настроении, которое во мне вызвал разговор с Вами. Под сильным впечатлением Ваших слов и бестактности части еврейских комиссаров я не мог сдержать возбуждения и вместе с Вашими словами у меня вырвалось выражение ненависти против этих лиц.

Только теперь, в Берлине мне сообщили, что Вы сказали, будто я опубликовал наш разговор без Вашего ведома и что Вы меня на это не уполномочивали» (АГ. Шолом Аш. МОГ-1–49–1).

Несмотря на все старания Шолома Аша загладить конфликт и принести извинения, ящик Пандоры оказался открытым. В российской прессе стали появляться злобные статьи в адрес Горького. Но были и другие голоса, выступившие с поддержкой в это непростое для писателя время. В этом смысле интересным кажется письмо от незнакомого Горькому немца Ру-

дольфа Шульца из Лейпцига, написанное 8 мая 1923 года: «... Я часто и охотно думаю о Вас, и я беспокоюсь, что над Вашей головой начала собираться гроза после того, как Вы дали роковое интервью журналисту Шолом Ашу, которое было широко опубликовано в американских и датских газетах. Следствием этого — было появление весьма враждебной статьи в “Известиях” от 7.VII.22⁵. В этой статье Стеклов, приводя вначале Ваши слова из пьесы *На дне*, упрекает Вас во лжи, реакционном образе мыслей, смехотворных, детских взглядах и т. п. Утверждения Шолом Аша о том, что Ваши высказывания диктовались “глубокой любовью к евреям”, он считает недостаточно доказательными» (АГ. КГ-инГ-5—31—1). Рудольф Шульц опасался и предупреждал Горького, что после разгоревшегося скандала над ним может нависнуть реальная угроза оказаться «в открытом листе ЧК». Адресат просил дать ему разъяснения по поводу еврейского вопроса в связи с большевизмом. Однако узнать, что ответил Горький, не представляется возможным, поскольку его встречного письма в Архиве нет.

Пока в прессе писателя обвиняли в антисемитизме, в Харькове над ним устроили заочный показательный суд. На защиту Горького единодушно встали сионисты. Рядом статей откликнулся берлинский журнал «Рассвет», а также писатель, историк Залман Шазар, признавший справедливость слов Горького: «Резки обличения Максима Горького, слова его горьки, как полынь, однако правдивы, достоверны и исходят они из глубины скорбящего сердца верного друга <...> Они, собственно, направлены против двух частей еврейского коммунистического лагеря: против тех, кто рассматривает себя как частицу русской революции, кто находится среди её деятелей, <...> а также против тех, кто отделился от общего потока и выбрал себе в революции еврейский дом <...>

Обвинение против первых — не новое, <...> сводится к следующему: отсутствие такта. <...>

Против антисемитизма Горький борется много лет и останется верен этому и в будущем. Так в чём же дело? Дело в такте, дети Израиля! Не забывайтесь! <...>

Если ему, русскому пролетариату, можно делать что-то, даже если он в это не верит так, как, например, ты, ему всё же можно сражаться <...>, а тебе нельзя. <...>

Ты должен учитывать национальный аспект, помнить о будущем и не забывать об ответственности. Этого требуют не только защитники освобождения евреев и не только противники ассимиляции. Этого требуют также и выдающиеся борцы за всеобщую свободу и такие друзья евреев, как Горький» (Агурский — Шкловская 1986: 481—482).

Несмотря на обрушившуюся со всех сторон критику, еврейская тема продолжала присутствовать в творчестве Горького, в частности в таких его

⁵ Речь идёт о статье Давида Израилевича Эрде «На дне», опубликованной в газете *Известия* (1922. № 149(1588). 7 июля. С. 4.

произведениях, как сценарии «Жизнь одного еврея» (конец 1922 — начало 1923), рассказе «О первой любви» (1923), романе *Дело Артамоновых* (1925) и др. В 1927 году писатель снова высказал своё бескомпромиссное мнение в отношении еврейских погромов на Украине в контексте процесса над С. Шварцбардом, убившим Петлюру.

По приезде Горького в Советский Союз в конце мая 1928 года и вплоть до самой кончины в июне 1936 года в прессе периодически появлялись его статьи об антисемитизме. В этом вопросе он годами проявлял непреклонность и бескомпромиссность, тем самым отстаивая свои взгляды и право еврейского народа на свободу, уникальность, независимость и оставляя его преданным другом. Но эту позицию Горький демонстрировал и в отношении других народов. Он не делил их на «хорошие» и «плохие», пресекал и боролся с дерзкими проявлениями превосходства одной нации над другой. Горький вставал на защиту самобытности и отстаивал право на свободу не только еврейского народа. Его глубоким убеждением, которое он пронёс через всю жизнь и своё творчество, стали слова, произнесённые им на еврейском митинге в Нью-Йорке в 1906 году: «Я не верю во вражду рас и наций. Я вижу только одну борьбу — классовую...» (Горький 1906: 3).

ЛИТЕРАТУРА:

- Агурский Михаил, Шкловская Маргарита. *Из литературного наследия. Горький и еврейский вопрос*. Иерусалим: Еврейский университет, Центр по исследованию и документации восточноевропейского еврейства, 1986.
- Архив А. М. Горького ИМЛИ РАН — далее АГ.
- Волжанин (Израэльсон) Осип. *Юный Горький (Из моих литературных воспоминаний)*. АГ-МОГ-2-55-1.
- Горький Максим. *«Несвоевременные мысли» и рассуждения о революции и культуре (1917–1918 гг.)*. Москва: Советский писатель, 1990.
- Горький Максим. *О евреях*. Варшава, 1906.
- Горький Максим. *О Кавказских событиях*. Женева, 1905.
- Горький Максим. *Полное собрание сочинений* (далее — ПСС). Серия: *Письма*. В 24 т. Т. 2. Москва: Наука, 1997.
- Горький Максим. ПСС. Серия: *Письма*. Т. 10. Москва: Наука, 2003.
- Егорова Юлия. «Еврейский вопрос в жизни и творчестве М. Горького». *Conversatoria Litteraria*. Rok IV–V (2011–2012). Siedlce — Banska Bystrica. 2012. Pp. 119–132.
- Егорова Юлия. «Два пути к человеку: М. Горький и Шолом-Алейхем». Уртминцева Марина (ред.) *Горьковские чтения: Материалы XLI Международной научно-практической конференции*. Нижний Новгород: Нижегородский госуниверситет им. Н. И. Лобачевского, 2024.
- Ерёмина Ирина. «Горький и болгарские писатели: (философский аспект): [П. Тодоров, П. Славейков, Г. Бакалов и др.]». Зайцева Галина (ред.). *Горьковские чтения, 1993: Материалы конф. «А. М. Горький и литературный процесс XX века»: (к 125-летию со дня рождения А. М. Горького)*. Нижний Новгород: Волго-Вятское книжное издательство, 1994.
- Закрадка Милан. «Чешская газета о М. Горьком: визит к Максиму Горькому». *Вопросы литературы* 3 (1993): 356–358.
- Коздой Цви. «Беседа с Максимом Горьким о сионизме и еврействе». *Ха-Мелиц*. Петербург. 30 октября 1902.

- Лазарев Владимир. «Несвоевременные мысли» М. Горького в довоенной Чехословакии: [Перевод на чешский язык «Несвоевременных мыслей» и «Обращения к народу и трудовой интеллигенции» Г. П. Максой и публикация С. К. Нейманом в 1919 г. в журн. *Червен*]. Иван Кузьмичев (ред.). *Горьковские чтения, 1990: Материалы конференции*. Ч. 1. М. Горький и революция. Нижний Новгород: Волго-Вятское книжное издательство, 1991.
- Ленин Владимир. «Нужна ли “самостоятельная политическая партия” еврейскому пролетариату». *Полное собрание сочинений*, 5-е изд. Т. 7. Москва: Политиздат, 1959: 117–122.
- Медведенко А. «Горький в Буэнос-Айресе». *Нижегородская правда*. 27 марта 1993: 5.
- Новая жизнь*. Петроград. 20 июля 1917.
- Новое время*. 18 апреля 1903.
- Орёл Лариса. «“М. Горький и Украина” в творческом наследии Василия Орла». *Кавказские маршруты Максима Горького: сборник научных статей*. Краснодар: Экоинвест, 2019: 179–188.
- Суворова А. «Пять неопубликованных писем М. Горького Шолом-Алейхему (по фондам Архива “Бейт Шолом-Алейхем”)». *Сборник статей по еврейской истории и литературе*. Израиль. 1994.
- Тейтель Яков. *Из моей жизни. За сорок лет*. Париж: Изд-во Я. Поволоцкого, 1925.
- Трайнин Илья. «От дерзаний буревиестника к болоту обывателя. Горький о евреях». *Жизнь национальностей* 11 (1922): 6.
- Уайл Ирвин. *Максим Горький: взгляд из Америки: книга о жизни и творчестве А. М. Горького*. Москва: Мир книги, 1993.
- Уральский Марк. *Горький и евреи: по дневникам, переписке и воспоминаниям современников* / предисл. С. Гардзонио, О. Шуган. СПб.: Алетей, 2018.

REFERENCES

- Agurskij Mihail, Shklovskaya Margarita. *Iz literaturnogo naslediya. Gor'kij i evrejskij vopros*. Ierusalim: Evrejskij universitet, Centr po issledovaniyu i dokumentacii vostochnoevropейskogo evrejstva, 1986.
- Arhiv A. M. Gor'kogo IMLI RAN — dalee AG.
- Volzhanin (Izrael'son) Osip. *Yunyj Gor'kij (Iz moih literaturnyh vospominanij)*. AG-MOG-2-55-1.
- Gor'kij Maksim. “*Nesvoevremennye mysli*” i *rassuzhdeniya o revolyucii i kul'ture (1917–1918 gg.)*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1990.
- Gor'kij Maksim. *O evreyah*. Varshava, 1906.
- Gor'kij Maksim. *O Kavkazskih sobytiah*. Zheneva, 1905.
- Gor'kij Maksim. *Polnoe sobranie sochinenij* (dalee — PSS). Seriya: Pis'ma. V 24 t. T. 2. Moskva: Nauka, 1997.
- Gor'kij Maksim. PSS. Seriya: Pis'ma. T. 10. Moskva: Nauka, 2003.
- Egorova Yuliya. «Evrejskij vopros v zhizni i tvorchestve M. Gor'kogo». *Conversatoria Litteraria*. Rok IV–V (2011–2012). Siedlce — Banska Bystrica. 2012: 119–132.
- Egorova Yuliya. «Dva puti k cheloveku: M. Gor'kij i Sholom-Alejhem». Urtminceva Marina (red.) *Gor'kovskie chteniya: Materialy XLI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii*. Nizhnij Novgorod: Nizhegorodskij gosuniversitet im. N. I. Lobachevskogo, 2024.
- Eryomina Irina. «Gor'kij i bolgarskie pisateli: (filosofskij aspekt): [P. Todorov, P. Slavejkov, G. Bakalov i dr.]». Zajceva Galina (red.). *Gor'kovskie chteniya, 1993: Materialy konf. «A. M. Gor'kij i literaturnyj process XX veka»: (k 125-letiyu so dnya rozhdeniya A. M. Gor'kogo)*. Nizhnij Novgorod: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1994.
- Kozdoj Cvi. «Beseda s Maksimom Gor'kim o sionizme i evrejstve». *Ha-Melic*. Peterburg. 30 oktyabrya 1902.
- Lazarev Vladimir. «Nesvoevremennye mysli» M. Gor'kogo v dovoennoj Chekhoslovakii: [Perevod na cheshskij yazyk «Nesvoevremennyh myslej» i «Obrazheniya k narodu i trudovoj

- intelligencii» G. P. Maksoj i publikaciya S. K. Nejmanom v 1919 g. v zhurn. *Cherven. Ivan Kuz'michev* (red.). *Gor'kovskie chteniya, 1990: Materialy konferencii. Ch. 1. M. Gor'kij i revolyuciya*. Nizhnij Novgorod: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1991.
- Lenin Vladimir. «Nuzhna li "samostoyatel'naya politicheskaya partiya" evrejskomu proletariatu». *Polnoe sobranie sochinenij*, 5-e izd. T. 7. Moskva: Politizdat, 1959: 117–122.
- Medvedenko A. «Gor'kij v Buenos-Ajrese». *Nizhegorodskaya pravda*. 27 marta 1993: 5.
- Novaya zhizn'*. Petrograd. 20 iyulya 1917.
- Novoe vremya*. 18 aprelya 1903.
- Oryol Larisa. «"M. Gor'kij i Ukraina" v tvorcheskome nasledii Vasiliya Orla». *Kavkazskie marshruty Maksima Gor'kogo: sbornik nauchnykh statej*. Krasnodar: Ekoinvest, 2019: 179–188.
- Suvorova A. «Pyat' neopublikovannykh pisem M. Gor'kogo Sholom-Alejhemu (po fondam Arhiva "Bejt Sholom-Alejhem")». *Sbornik statej po evrejskoj istorii i literature*. Izrail'. 1994.
- Tejtel' Yakov. *Iz moej zhizni. Za sorok let*. Parizh: Izd-vo Ya. Povolockogo, 1925.
- Trajinin Il'ya. «Ot derzaniy burevestnika k bolotu obyvatelja. Gor'kij o evreyah». *Zhizn' nacional'nostej* 11 (1922): 6.
- Uajl Irvin. *Maksim Gor'kij: vzglyad iz Ameriki: kniga o zhizni i tvorchestve A. M. Gor'kogo*. Moskva: Mir knigi, 1993.
- Ural'skij Mark. «*Gor'kij i evrei: po dnevnikom, perepiske i vospominaniyam sovremennikov*» / predisl. S. Gardzonio, O. Shugan. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2018.
- Zakradka Milan. «Cheshskaya gazeta o M. Gor'kom: vizit k Maksimu Gor'komu». *Voprosy literatury* 3 (1993): 356–358.

Јулија Јегорова

УЛОГА М. ГОРКОГ У ФОРМИРАЊУ СЛОВЕНСКО-ЈЕВРЕЈСКОГ ДИЈАЛОГА

Резиме

Овај чланак представља својеврсни увод, преглед предстојећег истраживачког рада посвећеног теми „Јеврејско питање у животу и стваралаштву М. Горког“. Писац је био једна од оних књижевних и културних фигура које су директно и активно учествовале у успостављању пријатељских односа и развијању друштвено-политичких, културних, економских и друштвених веза између свих народа, бранећи право сваке нације на постојање, слободу, независност и идентитет. Горки је одбацивао и на све начине се борио против феномена као што су антисемитизам, шовинизам и нацизам. Искуство његове борбе и његов став су и данас непроцењиви, у периоду заоштравања многих међуетничких сукоба.

Кључне речи: Горки, словенско-јеврејски дијалог, антисемитизам, погроми.

Яков Чечнёв

Институт мировой литературы РАН, Москва
ya.d.chechnev@yandex.ru
<https://orcid.org/0000-0001-9439-0430>

Марк Юрьевич Ульянов

Институт мировой литературы РАН, Москва
ulm@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0002-9544-1671>

Yakov Chechnev

A. M. Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow
ya.d.chechnev@yandex.ru
<https://orcid.org/0000-0001-9439-0430>

Mark Yurievich Ulyanov

A. M. Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow
ulm@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0002-9544-1671>

НАСКОЛЬКО ФАРФОРОВЫЙ ПАВИЛЬОН Н. С. ГУМИЛЕВА КИТАЙСКИЙ? (ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ)*

HOW CHINESE IS N.S. GUMILEV'S *PORCELAIN PAVILION*? (NOTES TO THE THEME)**

В статье предпринимается анализ «китайского» раздела сборника Н. С. Гумилева *Фарфоровый павильон* (1918). Авторы рассматривают не только степень стилизации этих стихов под китайскую поэтику, но и более глубокие механизмы интертекстуального заимствования, исследуя реальные и предполагаемые источники вдохновения поэта. Главным объектом внимания становится *Нефритовая книга* Жюдит Готьё — французской поэтессы и востоковеда, произведения которой оказали значительное влияние на создание поэтической книги Гумилева.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №24-78-10046 «Восточные литературы в издательских и культурно-просветительских проектах А. М. Горького 1920-х гг. (по рукописным источникам издательства “Всемирная литература”, журнала *Восток* и “Секции исторических картин”)), <https://rscf.ru/project/24-78-10046>) в ИМЛИ РАН.

** The research was funded by the grant of the Russian Science Foundation (project No. 24-78-10046 “Oriental Literatures in the Publishing and Cultural-Educational Projects of A. M. Gorky in the 1920s (based on manuscript sources of the publishing house ‘World Literature’, the magazine *Vostok* and the ‘Section of Historical Pictures’)), <https://rscf.ru/project/24-78-10046>) at the IWL RAS.

Ключевые слова: Н. С. Гумилев, Ж. Готье, *Нефритовая книга*, *Яшмовая книга*, *Фарфоровый павильон*, китайская поэзия, стилизация, литературная игра, претекст.

The article analyzes the “Chinese” section of N. S. Gumilev’s collection *Porcelain Pavilion* (1918). The authors consider not only the degree of stylization of these poems under Chinese poetics, but also deeper mechanisms of intertextual borrowing, examining the real and supposed sources of the poet’s inspiration. The main object of attention is Judith Gautier’s *The Jade Book*, a French poet and orientalist whose works had a significant influence on the creation of Gumilev’s book of poetry.

Keywords: N. S. Gumilev, J. Gautier, *Jade Book*, *Jasper Book*, *Porcelain Pavilion*, Chinese poetry, stylization, literary play, pre-text.

О книге *Фарфоровый павильон* (1918) в настоящее время существует обширная литература: критические издания сборника (Гумилев 1968; Гумилев 1988: 273–280, 581–583; Гумилев 1991: 227–234, 530–531; Гумилев 2019: 54–60, 633–635), а также статьи и заметки, основные приведены в недавней публикации (Кузнецова 2022)¹. Предварительный итог научному интересу к теме Китая в творчестве поэта подводит в пятой главе фундаментальной монографии *Лирика Н. С. Гумилева* В. И. Коровин (Коровин 2024: 477–505).

Влечение к «экзотическим» континентам и странам (Африке, Китаю, Индии, Персии) соответствовало европейской мысли рубежа XIX–XX вв. о сохранении в национальной «прапамяти» проживающих там народов истоков происхождения человечества, ранних нравственно-религиозных устоев, сведений о содержательно-стилистической стороне творчества, его истоках (Коровин 2024: 477–478). Учитывая завершающийся период риторической поэзии, о котором Гумилев говорил в интервью Карлу Бехгоферу (Carl Bechhofer) (Гумилев в Лондоне 1994: 305–307), перед новой поэзией стояла задача экономить слова, не разговаривать посредством лирики, а просто и ясно говорить о важном, сокровенном, общечеловеческом. Образцом для Гумилева в этом отношении стали национальные поэтические формы и... китайская литература как частный, но характерный случай общеевропейского интереса к аутентичной культуре:

Любопытно, что все эти тенденции невольно напоминают нам лучшие произведения китайских писателей, и интерес к последним явно растет в Англии, Франции и России. Кроме того, повсюду наблюдается очевидное стремление к чисто национальным поэтическим формам

(Гумилев в Лондоне 1994: 305).

Говоря об интересе к китайским писателям среди широких кругов европейских литераторов, Гумилев в том числе подразумевал и самого себя. Среди источников, побудивших поэта на время отойти от Африки и обратиться к Китаю, помимо *Яшмовой книги* Ж. Готье, дочери почитаемого Гумилевым Т. Готье (об этом ниже), следует назвать написанную на высоком

¹ К перечисленным в указанной статье работам следует добавить разыскания (Пороль 2019; Пороль 2020–1; Пороль 2020–2; Коваленко, Пороль 2021).

научном уровне магистерскую диссертацию синолога В. М. Алексеева *Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту (837–908)*, защищенную в 1916 г. (Алексеев 1916; Алексеев 2008). Среди сохранившихся отзывов — лаконичная, но значимая фраза Гумилева: «Алексеев выковал особый язык в книге» (Баньковская 2010: 278). Прямыми свидетельствами о дружбе поэта и синолога до революции мы не располагаем. Однако, как отмечает М. В. Баньковская, косвенное влияние Гумилева на стиль научной работы Алексеева прослеживается через заимствования «редкоземельных» слов, в частности латинского названия лотоса — «неньюфар» (Баньковская 2010: 279), неоднократно встречающегося в *Китайской поэме о поэте* (Алексеев 2008: 32, 103, 175, 179, 180, 181, 238). В свою очередь труд Алексеева открыл поэту через Сыкун Ту глубину творческих достижений Китая, серьезно пошатнул шаблонный образ этого государства.

Если обратиться к статьям и заметкам Гумилева, то мы ясно поймем, что наивно-романтическое отношение к «дальним» странам, отвергнутое самим поэтом, подчеркивалось им в качестве недостатка при анализе творчества собратьев по перу. Так, в рецензии 1914 г. на поэтические сборники, среди которых была *Горница* (Санкт-Петербург: Гиперборей, 1914) Г. Иванова, Гумилев отметил:

Мир для него (для Иванова. — Я. Ч., М. У.) распадается на ряд эпизодов, ясных, резко очерченных, и если порою сложных, то лишь в Понсон дю Террайлевском духе. Китайские драконы над Невой душат случайного прохожего, горбун, муж шансонетной певицы, убивает из ревности негра, у уличного подростка скрыт за голенищем финский нож... Конечно, во всем этом много наивного романтизма, но есть и инстинкт созерцателя, желающего от жизни прежде всего зрелища

(Гумилев 2006: 179).

Китайские драконы-душители — гротескно-водевильный образ, больше подходящий циклу романов о мошеннике и разбойнике Рокамболе П. А. де Понсон дю Террайля, чем поэтическому высказыванию.

Китайские драконы над Невой
Раскрыли пасти в ярости безвредной —
Вы, слышавшие грохот пушек медный
И поражаемых боксеров вой.

Но говорят, что полночью, зимой,
Вы просыпаетесь в миг заповедный.
То чудо узревший — отпрянет, бледный,
И падает с разбитой головой.

А поутру, когда румянцем скупю
Рассвет Неву стальную озарит,
На плитах стынувших не видно трупов,
Лишь кровь на каменных устах горит
Да в хищной лапе с яростью бесцельной
Один из вас сжимает крест нательный

(Иванов 1993: 120).

Стихотворение Г. Иванова, начинающееся с итерации (дракон как символ Китая, восстание боксеров (ихэтуаней) против вмешательства иностранцев во внутреннюю политику, экономику и религиозную жизнь страны 1898–1901 гг.), смешанной с петербургской топикой (мотив ожившего памятника) и усиленное в финале ксенофобским мотивом уничтожения христиан иноверцами («Да в хищной лапе с яростью бесцельной/Один из вас сжимает крест нательный»), не могло не вызвать ироничный отклик у Гумилева, интерес которого к «дальним странам» граничил с научным, если не был им (напомним, например, об экспедиции в Африку от Академии наук 1913 г.).

Диссертация В. М. Алексеева о Сыкун Ту открыла для Гумилева высокие достижения Поднебесной в области поэзии и теоретической поэтики побудила поэта вновь обратиться к китайской теме, заложенной еще стихотворением «Путешествие в Китай» 1910 г. Дабы избежать ошибки в духе Г. Иванова, необходимо было обратиться к источнику, который в глазах поэта имел авторитет. Им стала *Нефритовая книга* (1867, второе издание — 1902) Ж. Готье (Yu 2007–1; Yu 2007–2), стихи которой были восприняты французскими читателями не критично, в качестве образцов китайской поэзии (Thomas 2018).

В 2006 г. Фердинанд Стоце (Ferdinand Stocès) подверг сомнению аутентичность китайских источников французских переводов Ж. Готье. По данным исследователя, в издании 1902 г. только 20 из 110 стихотворений действительно были переводами с китайского (Stocès 2006: 348–349), другая часть — поэтическими опытами самой Готье.

En fait soixante-neuf poèmes sont restés inchangés et nombre d'entre eux sont de pures créations de la poétesse... et même si une bonne partie des nouveaux poèmes sont réellement chinois — sinon traduits par elle — elle n'a pas résisté à la tentation d'en composer elle-même environ un tiers, «à la manière» chinoise.

(На самом деле шестьдесят девять стихотворений (из первого издания *Нефритовой книги*. — Я. Ч., М. У) остались неизменными, и многие из них — чистое творение поэтессы... и хотя значительная часть новых стихотворений (включенных во второе издание. — Я. Ч., М. У) на самом деле китайские (имеют китайские прототипы. — Я. Ч., М. У) — если не переведены ею — она не смогла устоять перед соблазном сочинить около трети из них самостоятельно, «на китайский манер»).

(Stocès 2006: 349).

По данным Ф. Стоце, 41 стихотворение (из 110), написанное специально для второго издания *Нефритовой книги*, хоть и может иметь китайские прототипы, но написано вряд ли с оглядкой на оригинал. Разъяснить данный тезис помогут рассуждения американской исследовательницы Паулины Ю:

Barely two-thirds of the 110 poems in the expanded edition can be matched to Chinese originals with any certainty. The reasons are multiple. Since Ding Dunling knew little French, it is quite possible that their entire collaboration was

grounded in what Hugh Kenner has referred to as a flourishing misunderstanding. It is also not clear if the two employed a regularized system for transcribing Chinese into French, and some poets' names are therefore difficult to recognize from their spelling. And faulty note-taking may have been responsible for mistakes in attribution and, indeed, the integrity of texts themselves. <...> Gautier's mastery of Chinese was at best uncertain, and she was clearly not fluent in the language... <...> The problem lies rather in what she chose to do with what she presumably did know. First, she dispensed with almost all of the original poem titles and substituted ones of her own. Second, she eliminated almost all specific references to person and place, replacing them with generic terms instead. Third, more often than not she did not translate an entire poem, usually selecting only the first few lines of a work and sometimes even altering their order. Fourth, working in the opposite direction, she frequently interpolated explanations or embellishments of images and allusions in the translation itself, thus obviating the need for annotations but adding significantly to the length of a line.

(Едва ли две трети из 110 стихотворений в расширенном издании можно с уверенностью отнести к китайским оригиналам. Причин тому множество. Поскольку Дин Данлин (учитель китайского Ж. Готье. — Я. Ч., М. У.) плохо знал французский, это вполне возможно, то все их сотрудничество было основано на том, что Хью Кеннер назвал процветающим недопониманием. Также неясно, использовали ли эти двое упорядоченную систему перевода с китайского на французский, и поэтому имена некоторых поэтов трудно распознать по их написанию. А неправильное ведение записей могло привести к ошибкам в атрибуции и, по сути, к нарушению целостности самих текстов. <...> Владение китайским языком Готье было в лучшем случае неопределенным, и она явно не владела им свободно... <...> Проблема заключается скорее в том, что она решила сделать с тем, что, предположительно, знала. Во-первых, она отказалась почти от всех оригинальных названий стихотворений и заменила их своими собственными. Во-вторых, она исключила почти все конкретные упоминания о человеке и месте, заменив их общими терминами. В-третьих, чаще всего *она не переводила стихотворение целиком, обычно выбирала только первые несколько строк произведения, а иногда даже меняла их порядок.* <...> В-четвертых, работая в противоположном направлении, она часто вставляла пояснения или *приукрашивала изображения и аллюзии* в самом переводе, что устраняло необходимость в аннотациях, но значительно увеличивало длину строки (выделено нами. — Я. Ч., М. У.)

(Yu 2007–2: 220–221).

Понятные нам сегодня механизмы создания *Нефритовой книги* вряд ли были ясны Н. С. Гумилеву. Для французской литературы стихи Ж. Готье стали важной вехой в распространении китайской поэзии на Западе и открыли французскому читателю Поднебесную с новой стороны — ее художественных достижений (Detri 1989; Nogrette 1992; Kadota 1996). Современники именовали Готье воплощенной «китайской принцессой»; Реми де Гурмон отметил, что она охотнее была бы китаянкой, чем француженкой, в своем творчестве Готье воплощала ориентализм, обращенный конкретно к Китаю; первым ее романом *Императорский дракон (Le dragon impérial, 1869)* восхищались романтик В. Гюго, символист С. Малларме,

примыкавший в юности к парнасцам А. Франс (Jingwen 2021: 15, 17, 19). Готье признавалась знатоком Китая, в этой связи неудивительно, что Гумилев обратил внимание на ее поэтическую *Нефритовую книгу*, через которую приобщался к поэтической традиции Дальнего Востока, пусть и отчасти воображаемого.

Результатом стали сначала стихи будущего *Фарфорового павильона* (стихи из альбома 1916 г., оставленного поэтом Б. В. Анрепу, впоследствии перешедшего к Г. П. Струве) (Стапанов 2014: 532–533) и сама поэтическая книга, выпущенная в 1918 г. Гумилев не пишет, что его сборник состоит из переводов китайских стихотворений, напротив, называет несколько источников своей лирики, камуфлируя основной: «Основанием для этих стихов послужили работы Жюдит Готье, маркиза Сен-Дени, Юара, Уили и др.» (Гумилев 1918: 31). Из цитаты следует, что поэт был лучше знаком с французской переводческой традицией. Он называет маркиза Эрве де Сен-Дени, главу кафедры китайского языка в Коллеж де Франс, переводчика поэтов эпохи Тан (*Poésies de l'époque des Thang*. Paris, 1862); Камилла-Клеманта Имболе-Юара (Camille Imbault-Huart, 1857–1897), китаевода, подготовившего издание *Китайская поэзия XIV–XIX веков* (1886) и Ж. Готье, подразумевая ее *Нефритовую книгу*. Примыкает к ним англичанин Артур Уэйли (Arthur Waley), сотрудник отдела Восточных древностей Британского музея, китаевед и переводчик, составитель книги *Китайские стихотворения* (*Chinese poems*. London: Printed by Lowe Bros., 1916) (Кузнецова 2022: 194–196).

Тем не менее, несмотря на несколько источников, якобы послуживших основанием для стихов *Фарфорового павильона*, поэтический диалог Гумилев выстраивает именно с Ж. Готье. Среди причин избирательности со всей очевидностью следует назвать отца — Теофиля Готье, творчеством которого, как известно, поэт был очарован, а его *Эмали и камеи* перевел и издал в России. Предметность слова, твердый материальный смысл, которым его наделяет Т. Готье, четкость, скульптурность, цветовая окрашенность каждого изображения, тяга к «эпиграмматичности» («экфрастичности»), строению образа на литературных ассоциациях и реминисценциях, «дорисовке» готовых образов-топосов), экзотизм — эти подходы и приемы привлекали Гумилева и он использовал их в своем творчестве (Косиков 1989: 311–312). Т. Готье питала европейская поэтическая традиция, тогда как его дочь — Ж. Готье — обратилась к Востоку, экзотизм под ее пером превратился из приема в полноценный топос.

Стихи *Фарфорового павильона*, как станет ясно из дальнейшего изложения, несут на себе печать перехода от риторики к конкретике в поэзии Гумилева; обращаясь к переводам «с китайского», он оттачивал мастерство краткого и ясного письма при работе с «экзотическим» материалом. Поэт искал форму выражения для последующих своих оригинальных стихотворений *Шатра* и *Огненного столпа*.

Немногочисленные рецензенты неоднократно высказывали мысль о стилизации стихотворений под китайскую лирику, подтверждая тем самым

тезис о романтизированном образе Поднебесной в культурном сознании эпохи: «“Фарфоровый Павильон” — очень милые подражания китайцам, но не больше» (Г. Гальский [В. Г. Шершеневич]) (Гальский 1918: 15); «Открываю новые книги Гумилева — “Фарфоровый павильон” и “Костер”. Первая — целиком состоит из пряников — по китайскому рецепту» (В. В. Гиппиус) (Н. С. Гумилев: pro et contra 2000: 479). Ни Шершеневич, ни Гиппиус реальный Китай не посещали и вряд ли представляли себе особенности лирики этой страны, чтобы называть стихи Гумилева подражательными. Тоньше и точнее описал метод работы поэта А. А. Смирнов, в первой половине 1919 г. доцент Харьковского университета (Каганович 2018: 65), впоследствии — сотрудник горьковского издательства «Всемирная литература»: «Не стремясь к точной передаче оттенков китайского стиля, но считаясь лишь с этими основными чертами его, Гумилев дал чрезвычайно удачный русский эквивалент его» (Тименчик 2018: 506–507). Смирнов почувствовал движение поэтической мысли поэта: дать русскому читателю убедительную стилизацию «под китайца». Однако, как мы покажем далее, это была французская «китайщина», вдохновленная *Нефритовой книгой* Ж. Готье.

Далее мы разбираем одиннадцать стихотворений из *Фарфорового павильона*, сгруппированных Гумилевым в раздел «Китай». Второй раздел — «Индокитай» — остается за рамками нашего исследования, поскольку компетенции соавторов недостаточно для установления вероятных претекстов и анализа индуистских, буддистских мотивов в стихотворениях «Ананам», «Девушки», «Детская песенка», «Лаос» и «Кха». Они заслуживают отдельного исследования.

1. «Фарфоровый павильон»

Стихотворение Н. С. Гумилева «Фарфоровый павильон» ²	Стихотворение Ж. Готье «Le Pavillon de porcelaine» из раздела VI «Вино» ³ (Gautier 1902: 183–184)
Среди искусственного озера Поднялся павильон фарфоровый; Тигриною спиною выгнутый, Мост яшмовый к нему ведет.	Au milieu du petit lac artificiel s’élève un pavillon de porcelaine verte et blanche; on y arrive par un pont de jade qui se voûte comme le dos d’un tigre. Посреди небольшого искусственного озера возвышается павильон из бело-зеленого фарфора; мы прибываем туда по нефритовому мосту, который выгибается, как спина тигра⁴.

² Стихотворения Н. С. Гумилева здесь и далее (за исключением специально оговоренных случаев) цитируются по первому изданию *Фарфорового павильона* 1918 г.

³ Здесь и далее французский подстрочник — М. Ю. Ульянова. Сами стихи Ж. Готье цитируются по второму изданию *Нефритовой книги* (Gautier 1902).

⁴ Здесь и далее французский подстрочник — М. Ю. Ульянова.

И в этом павильоне несколько Друзей, одетых в платья светлые, Из чаш, расписанных драконами, Пьют подогретое вино.	Dans ce pavillon quelques amis, vêtus de robes claires, boivent ensemble des tasses de vin tiède. В этом павильоне несколько друзей, одетых в легкие платья, вместе пьют теплое вино.
То разговаривают весело, А то стихи свои записывают, Заламывая шляпы желтые, Засучивая рукава.	Ils causent gaiement ou tracent des vers, en repoussant leurs chapeaux en arrière, en relevant un peu leurs manches, Они весело болтают или пишут стихи, сдвинув шляпы назад, чуть засучив рукава,
И ясно видно в чистом озере — Мост вогнутый, как месяц яшмовый, И несколько друзей за чашами, Повернутых вниз головой.	Et, dans le lac où le petit pont, renversé, semble un croissant de jade, quelques amis, vêtus de robes claires, boivent, la tête en bas, dans un pavillon de porcelaine. А у озера, где перевернутый мостик выглядит нефритовым полумесяцем, несколько друзей, одетых в легкие платья, пьют, опустив головы, в фарфоровом павильоне.

Текст Гумилева крайне близок к стихотворению Ж. Готье, настолько, что можно говорить, что это перевод с французского. Автор создает атмосферу вдохновенного поэтического застолья, контрастно передает цветовые детали, в особенности элементы костюма, энергично и эмоционально жесты и движения, пластично пейзаж, сложнее и изящнее оптические эффекты (через метафору отражения).

Пейзаж и архитектура переданы в обоих текстах через описания идиллической сцены — павильона у искусственного озера. Но лексические средства создают разное ощущение пространства. Гумилев просто и точно указывает на рукотворность пейзажа («Среди искусственного озера»), создавая ощущение выдуманности и вместе с тем хрупкости и легкости (благодаря эпитету «фарфоровый»). Вместе с тем яркая метафорическая деталь — сравнение яшмового моста со спиной тигра — добавляет динамику, ощущение пружинистого изгиба. Восточный колорит создается за счет названия предметов, в частности павильона и эпитетов, характерных для этого хронотопа — «яшмовый», «нефритовый».

Ж. Готье употребляет слово «petit» (маленькое), уменьшающее масштаб сцены — «Au milieu du petit lac artificiel». Это делает картину более интимной, камерной. Эпитеты «verte et blanche» (зеленая и белая) конкретизируют цветовую гамму, создавая визуальный контраст. Однако, в отличие от русского «фарфорового», здесь теряется образ хрупкости, «фарфор» превращается скорее в декоративный материал. Встречается и сравнение

моста с тигром, но глагол «se voûte» (изгибается) звучит мягче, чем русское слово «выгнутый», который передает напряженность и силу образа.

Жесты и движения компании друзей у Гумилева переданы выразительно и эмоционально, создают живое настроение. Союз «то... а то...» в третьей строфе создает чередование действий, ощущение спонтанности, легкости момента, два деепричастия («заламывая», «засучивая») придают сцене живость, показывают экспрессию. «Желтые шляпы» — деталь костюма, которая усиливает яркость и легкость образа, но при этом добавляет «экзотизма», выступает на контрасте со светлыми платьями. Вместе с тем желтый цвет в контексте китайской поэзии эпохи Тан выглядит неуместно, так как символизирует императорскую власть; право носить желтые одежды принадлежало только императору и его семье. Вряд ли друзья, распивающие вино, могли быть членами одной семьи.

Во французском стихотворении жесты оказываются более плавными. Два деепричастных оборота («отодвигая шляпы назад», «подворачивая рукава») звучат мягче. Русское «заламывать» шляпу — более живой, артистичный жест, чем французское «repousser» (отодвинуть). Русское «засучивая» — энергичнее, чем французское сдержанное «relevant un peu» («слегка подворачивая»).

Важный для стихотворений мотив перевернутого мира, отражения в озере, выражен поэтами по-разному. У Гумилева: «И ясно видно в чистом озере — мост вогнутый, как месяц яшмовый» — эпитет «вогнутый» продолжает линию пластических форм (после «выгнутого» моста) и создает ощущение завершенности, а сравнение с «месяцем яшмовым» добавляет ночной, лунный оттенок, атмосферу легкой мистики, свершившегося таинства: дружественная пирушка приносит не только приятные разговоры, но и красивые стихи. Финал стихотворения кинематографичен: зритель как бы смотрит на сцену через зеркало воды, искажающей фигуры, добавляя эффект сюрреализма, игра с перспективой оборачивается фантастической, возвращающей к экспозиции стихотворения — действие происходит «среди искусственного озера», в ирреальном мире.

Ж. Готье вместо «вогнутый» использует «*genversé*» (перевернутый), что более явно акцентирует иллюзию отражения, но теряет поэтичность образа «нефритового полумесяца», а отражение в воде передается через более простую формулу — «*la tête en bas*» («головой вниз»).

В русском тексте важное значение имеет символика посуды (драконы на чашах). Чаша — символ общения, единства и вдохновения — усилена образом дракона (олицетворяющего силу, мудрость, вдохновение). Расписанные чаши указывают на изысканность и художественность быта, а орнамент, помимо восточного колорита, добавляет оттенок ритуального действия. Через чашу возможен переход от материального (питье) к духовному (поэзия, вдохновение).

Переводя стихотворение Готье, Гумилев в восточных декорациях создает поэтическую утопию, где земное веселье друзей-писателей находит отражение в природе (через образ воды), видимое образует гармоничный

синтез с отраженным, а странное священнодействие, происходящее в фарфоровом павильоне между поэтами с императорскими знаками отличия, оказывается созвучным всему происходящему на искусственном озере.

То же нельзя сказать об источнике вдохновения для Гумилева. Ж. Готье прозаизирует пир поэтов. В отличие от русского варианта, где «чаша» несет ритуальное звучание, «tasse» ассоциируется с простой посудой (чаще для чая или кофе), что создает атмосферу легкости и уюта, а отсутствие орнамента с драконами подчеркивает минимализм, интимность сцены, ставя акцент на моменте общения («ensemble» — вместе).

Нам представляется, что поиск претекста для стихотворения Гумилева в китайской лирике может повести по ложному следу, поскольку, как известно, поэт не владел китайским языком. Тем не менее некоторые исследователи предпринимают попытки подобрать то или иное произведение из танской поэзии. Например, Е. Г. Солнцева, заимствовавшая мысль у Ф. Хамао без ссылки на источник (Хамао 1995: 92), утверждает, что *Фарфоровый павильон* вдохновлен конкретным китайским стихотворением Ли Бо (Тао Юань-мин, 365–427) — «Пируя в беседке семьи Тао» (*Янь Тао-цзя тинцзы* 宴陶家亭子) (Солнцева 2013: 74–75). Основанием для такого утверждения служат, по-видимому, комментарии других ученых, доверившихся Г. П. Струве, в собраниях сочинений поэта (Гумилев 1991: 530; Гумилев 2019: 635). Есть и другие примеры исследовательской уверенности в продуктивности компаративного подхода к стихам «китайской» книги Гумилева (см. Дрейзис 2017: 157–159).

Обратимся к тексту «Пируя в беседке семьи Тао» Ли Бо.

Оригинал Ли Бо	Букв. пер. М. Ю. Ульянова	Перевод Е. Г. Солнцевой (Солнцева 2013: 75)
曲巷幽人宅， 高门大士家。	В извилистом переулке сокрыта обитель затворника. Высоки врата — это пристанище великого мужа.	В изогнутой аллее притаилось жилище Богатого и знатного вельможи.
池开照胆镜， 林吐破颜花。	Пруд как зеркало, открывающее взору внутреннюю сущность человека, В роще цветы раскрываются [словно] в улыбке просветления.	Пруд выглядит как зеркало, На деревьях расплылись цветы в улыбке.
绿水藏春日， 青轩秘晚霞。	Изумрудные воды хранят сол- нечный свет весны. Роскошные покои берегут тайны закатных лучей.	Изумрудные воды хранят в себе весенние дни, Окна галереи скрывают вечерний закат.
若闻弦管妙， 金谷不能夸。	Как чаруют здесь звуки струн- ных и духовых инструментов — Парк Цзиньгу не может со всем этим сравниться.	Слышатся звуки прекрасные флейты и цитры, Как же не восхвалять парк Цзиньгу.

Связь произведения Гумилева с китайским стихотворением отсутствует. У Ли Бо совершенно иное содержание. Он с трепетом и волнением проникает в усадьбу, в которой жил его великий предшественник. Все здесь восхищает его и наполнено особыми смыслами.

В текстах совпало только упоминание пруда, но в ином обрамлении (нет дружеской пирушки, мотива творчества, моста). Готье и вслед за нею Гумилев разрабатывали тему дружбы, у Ли Бо же — уют старой усадьбы, жилища богатого и знатного вельможи. Даже краткий комментарий показывает, что поиск оригинала среди китайских стихотворений — ошибочное направление. Это вопрос развития творчества не Гумилева, а самой Ж. Готье, разбор поэтической книги которой находится за рамками настоящего исследования.

2. «Луна на море»

Стихотворение Н. С. Гумилева «Луна на море»	Стихотворение Ж. Готье «Le clair de lune dans la mer» из раздела II «Луна» (Gautier 1902: 119)
Луна уже покинула утесы, Прозрачным море золотом полно, И пьют друзья на лодке остроносой, Не торопясь, горячее вино	La pleine Lune vient de sortir de l'eau. La mer ressemble à un grand plateau d'argent. Sur un bateau quelques amis boivent des tasses de vin. Полная Луна только что вышла из воды. Море выглядит как большое серебряное блюдо. На лодке друзья пьют вино.
Смотря, как тучи легкие проходят Сквозь лунный столб, что в море отражен, Одни из них мечтательно находят, Что это поезд богдыханских жен;	En regardant les petits nuages qui se balancent sur la montagne, éclairés par la Lune, Quelques-uns disent que ce sont les femmes de l'Empereur qui se promènent vêtues de blanc; Глядя на маленькие облака, которые кача- ются на горе, освещенной Луной, Некоторые говорят, что это жены импера- тора ходят в белом;
Другие верят — это к рошам рая Уходят тени набожных людей; А третьи с ними спорят, утверждая, Что это караваны лебедей.	Et d'autres prétendent que c'est une nuée de cygnes. А другие говорят, что это стая лебедей.

Это второе стихотворение, которое изображают одну и ту же сцену: друзья сидят на лодке, пьют вино и смотрят на ночное небо и отражения облаков; их воображение порождает разные фантазии о том, что они видят в облаках. В предыдущем тексте они встречались днем, здесь ночью. Там

они сидели в павильоне около воды, здесь в лодке — на воде. В текстах есть важные различия в образах, деталях, развитии сцен и эмоциональном контексте. У Гумилева луна уже высоко и «покинула утесы», свет ее образует «лунный столб» (то есть она стоит высоко над водой). Пространство расширено (утесы, море, столб света) и, несмотря на ночь, наполненно теплотой за счет описания окружающего действующих лиц цвета через оксюморон «прозрачное золото».

Таким образом создается фантастическое пространство за счет пейзажа, усложненного нехарактерным светом. Привычные для описания луны бело-серебряные тона и связанные с ними ассоциации прохлады и отрешенности заменены другой цветовой палитрой — теплой, солнечной с семантическим ореолом сияния, богатства, красоты, власти, роскоши. Ночь оказывается комфортным и приятным временем суток для водной прогулки и неторопливого распития вина.

Во французском тексте луна только появилась из воды («vient de sortir de l'eau») и сразу сузила пространство до размеров серебряного блюда. Нет романтически окрашенных утесов, только море и гора. Пространство камерное, объекты в нем расставлены как декорации. Цветовая палитра отдает стерильностью, чистотой, холодом: «Un grand plateau d'argent», «Vêtues de blanc».

Гумилев вновь, как и в предыдущем стихотворении, обращает внимание на бытовые детали. Компания друзей сидит на «остроносой лодке», они пьют «горячее вино», чувствуется уют и защищенность людей (лодке не страшны волны, она их без труда разрезает своим носом). Ж. Готье дает минимум деталей, как статист фиксирует действие: «Sur un bateau quelques amis boivent des tasses de vin».

Эмоциональный фон сцены сильнее развит в тексте Гумилева. Друзья не просто смотрят на облака, а спорят о собственных ассоциациях. В отличие от Ж. Готье, их количество увеличено до трех, в чем, помимо золотого света, заключается существенное различие русского и французского текстов: «поезд богдыханских (т. е. императорских. — Я. Ч., М. У) жен» — образ восточной роскоши и сказки; «тени набожных людей» — философско-религиозный образ, связанный с темой посмертного пути, и «караваны лебедей» — поэтическая метафора природы, символ чистоты. В споре есть напряжение и полифония мнений, несерьезный конфликт добавляет живости картине. Каждое сравнение облаков — новый смысловой слой (китайская экзотика — мистика — природа). В стихотворении открытый финал: спор остается нерешенным.

Ж. Готье дает интерпретацию облака через два возможных восприятия человеком: «Les femmes de l'Empereur vêtues de blanc» — образ императорской процессии, пышный, величественный, белый, чистый и «Une nuée de cygnes» — образ лебедей, нежный и воздушный. Экспрессия в сцене отсутствует, нет спора: друзья просто высказывают мнения. Образы проще: жены похожи на лебедей, в них нет мистики. Атмосфера легкая,

импрессионистская, камерная. Финал стихотворения понятен: друзья просто посмотрели на облака и обменялись впечатлениями.

Гумилев расширяет контексты переводимого стихотворения, добавляет философскую ноту. Мир оказывается многообразен и полифоничен, поскольку каждый из друзей интерпретирует его по-своему. Истина оказывается многогранной, а сам спор — способом говорить про нее, делиться разными мнениями. Облака и связанные с ними ассоциации — метафора искусства, у которого множество прочтений, которые возможны только в дружеской атмосфере за непринужденной беседой в окружении прекрасной теплой ночи. Автор вновь обращается к описанию священнодействия, благодаря которому человек может приобщиться к искусству. Только если в «Фарфоровом павильоне» друзья-поэты за чаркой вина сами создавали искусство (писали стихи), то в «Луне на море» природа пробуждает в людях чувство прекрасного, заставляет задуматься о вечном (образ теней набожных людей). В результате приятная прогулка на лодке оборачивается в переводе Гумилева актом таинственного приобщения к скрытым от человеческих глаз законам красоты: быт таким образом сращивается с метафизикой — лодка и вино просты, но на фоне утеса и лунного света рождают в душе тягу к трактовке образов окружающего мира.

Ж. Готье стоит на других позициях. Для ее стихотворения важна простота момента. Смысл в красоте природы, для которой достаточно созерцания, а не споров. Ограниченное пространство («серебряное блюдо») свидетельствует о границах человеческого познания. Истина оказывается в совместимости с происходящим и взгляде на прекрасное. Эмоции оказываются личным делом каждого, поэтому нет спора, есть только обмен мнениями и продолжение водной прогулки при собственных мыслях.

Любопытно, что в стихотворении Гумилева допущен анахронизм. «Богдыхан» (от монг. «богд хаан» — «священный государь») — термин русских грамот XVI–XVIII вв., где так называли китайских императоров периода Мин (1368–1644) и ранней Цин, которые существовали гораздо позже Тан (618–907). Случайность китайских реалий (желтые шляпы и драконы в «Фарфоровом павильоне», богдыхан в «Луне на море») свидетельствует об условности, неизбирательности китайских декораций. Поэту требуется создать воображаемую Поднебесную, чтобы говорить о волнующих его проблемах, привлекая к ним внимание через восточную «экзотику». Китайская образность в данном случае избрана как рабочий прием, сообразно с характером источника вдохновения — *Нефритовой книги* Ж. Готье.

Если искать китайские претексты к стихотворению Гумилева, то существует как минимум два предположения о том, к какому произведению «восходит» «Луна на море». А. Г. Коваленко и П. В. Пороль высказали предположение, что это может быть стихотворение «Цзао цю юнхушан тин» 早秋游湖上亭 («Посещение павильона на озере ранней осенью») Лю Вэя 刘威 (857–914) — китайского поэта конца эпохи Тан начала эпохи Пяти династий (Коваленко, Пороль 2021: 533).

Оригинал (Лю Вэй)	Букв. перевод М. Ю. Ульянова	Перевод А. Г. Коваленко и П. В. Пороль (Коваленко, Пороль 2021: 533)
危亭秋尚早， 野思已无穷。	Высоко [над озером] в павиль- оне — осень только настала, Бес.рядочны мысли, — нет им конца и края.	В высоком павильоне все еще ранняя осень, И моим размышлениям о посе- щении поля и холма нет конца.
竹叶一尊酒， 荷香四座风。	Держу чашу, наполненную ви- ном «[Зелень] листьев бамбука», аромат цветов лотоса ветром доносится со всех сторон.	В листьях бамбука я пью чашку вина, Вокруг меня все наполнено сладким запахом лотоса и аро- матным ветром.
晓烟孤屿外， 归鸟夕阳中。	Утром туман окутывает одино- кий островок, [Вечером] птицы, возвращаясь, летят в лучах заходящего солнца.	Утренние туманы рождаются на одиноком острове, Вечером птицы летят домой в лучах заката.
渐爱湖光冷， 移舟月满空。	Постепенно просыпается любовь к прохладному очарованию озера, Плывет лодка, полная луна на небе.	Исподволь начинаешь любить холодные озерные пейзажи, Гребу в лодке и озеро наполне- но лунным светом.

Параллель стихотворения Гумилева с предложенным китайским претекстом маловероятна. У Лю Вэя один человек размышляет за чаркой вина (статика), в «Луне на море» компания путешествует по реке и наблюдает облака (динамика). Пересечение разве что в образе летящих птиц, но это никак не обигрывается у Лю Вэя, тогда как Гумилев делает на это акцент.

И. Б. Бурдонов, опираясь на мнение своего консультанта Рю Кена, высказал предположение, что вторым претекстом может быть стихотворение Ли Хуа 李華 (715–766) Хайшан шэн миньюэ 海上生明月 («Над морем восходит яркая луна») (Бурдонов 2023: 180, 189).

Оригинал (Ли Хуа)	Букв. перевод М. Ю. Ульянова	Подстрочник Гу Юя, консультанта И. Б. Бурдонова (Бурдонов 2023: 189)
皎皎秋中月， 團團海上生。	Блестящая в праздник середины осени луна на небе, Идеально округлой формы рождается над морем.	Светло-светлая осенняя срединная луна Поднимается над морем кругло-круглая.
影開金鏡滿， 輪抱玉壺清。	Ее отражение [постепенно] рас- крывается, напоминая золотое зеркало, Ее диск чистотой, напоминает нефритовый чайник для вина,	Полна как золотое зеркало Кругла как нефритовый чайник с прозрачным [вином].

漸出三山岳， 將凌一漢橫。	Постепенно выступает из-за вершин трех гор, [луна] поднимается так высоко, что [вот-вот] пересечет Млеч- ный Путь.	Постепенно взлетает над тремя [священными] горами Потом выше млечного пути.
素娥嘗藥去， 烏鵲繞枝驚。	Чан-э, богиня луны, выпив элик- сир бессмертия удалится [на Луну], Ворона и сорока в страхе разле- тятся,	Чанъэ ушла принять волшебное зелье Вороны испуганно летают во- круг ветки.
照水光偏白， 浮雲色最明。	Свет [луны] отражается в воде, и она кажется особенно белой Плывущих облаков, чей цвет становится еще более ясным.	Под светом луны вода станови- лась бледнее А цвет облаков стал совсем светлым.
此時堯砌下， 萸萸自將榮。	В такое время под террасой дворца божества Яо, Волшебная трава <i>минцзя</i> (при- носит удачу) сама по себе раз- растается.	В такой час у ступеней [дворца императора] Яо Благодатная трава растет пышно и прекрасно

Вновь сходство со стихотворением Гумилева фактически не просматривается. Совпало только время суток. Это еще одна вариация с передачей ночного преобразования мира при полной луне. Более того, оно наполнено отсылками на китайскую мифологию.

3. «Сердце радостно, сердце крылато»⁵

Стихотворение Н. С. Гумилева «Сердце радостно, сердце кры- лато»	Стихотворение Ж. Готье « <i>Au milieu du fleuve</i> » из раздела VI «Вино» (Gautier 1902: 105–106)
Сердце радостно, сердце крылато. В легкой, маленькой лодке моей Я скитаюсь по воле зыбей От восхода весь день до заката. И люблю отражения гор На поверхности чистых озер.	Dans mon bateau, que le fleuve balance sans brusquerie, je me promène tant que le jour dure, Et je regarde l'ombre des montagnes dans l'eau. Je n'ai plus d'autre amour que l'amour du vin, et ma tasse pleine est en face de moi. Aussi mon cœur est rempli de gaieté. В моей лодке, которую река качает без крутизны, Я прогуливаюсь, пока длится день, И наблюдаю тень гор в воде. У меня нет другой любви, кроме любви к вину, и полная чаша моя стоит передо мной. И мое сердце наполняется радостью.

⁵ Стихотворение из второго издания *Фарфорового павильона* (1922).

Прежде тысячи были печалей, Сердце билось, как загнанный зверь, И хотело неведомых далей И хотело еще... но теперь Я люблю отражения гор На поверхности чистых озер.	Autrefois il y avait dans mon cœur plus de mille chagrins; mais, à présent, Je regarde l'ombre des montagnes dans l'eau. Прежде в моем сердце было более тысячи печалей; но теперь я смотрю на тени гор в воде.

Гумилев изображает широкое пространство, где действует его герой: он «скитается от восхода до заката», ощущая бескрайность мира. Присутствуют три топонимических образа — «озера», «горы», «волны», т.е. суша, небеса и вода, которые изведаны скитальцем. Французское стихотворение камернее: герой «прогуливается, пока длится день», его лодку мягко качает река («le fleuve balance sans brusquerie»).

Оба текста строятся на контрасте «прошлое — настоящее». Прошлое связано с печалью. Во французском тексте она описана как накопленная тяжесть («Il y avait plus de mille chagrins»), которую удастся избыть. Герой Гумилева, напротив, почти затравлен прошлой жизнью: «Сердце билось, как загнанный зверь» (ощущение гонки, страха, преследования). Его печаль бурная и буйная, рвущаяся наружу. Поэт делает акцент на внутреннем преображении героя. Прошлое с его «тысячами печалей» сменяется светлой, почти детской радостью от простого: «люблю отражения гор». Здесь важна метафора полета («сердце крылато»), символизирующая духовное освобождение. Истерзанный переживаниями герой черпает радость в природе: «Я люблю отражения гор...» — мотив повторен дважды. Идея преобразования через природу корреспондирует со стихотворением «Луна на море». Там природа дарит неожиданные образы, подстегивает воображение, здесь выступает в качестве проводника к внутренней гармонии, избавляет от мучительных стремлений, лечит душевные раны.

У Ж. Готье радость материальна, смешана с нотой эпикурейской философии. Природа дарит умиротворение, но важную роль играет вино: «Je n'ai plus d'autre amour que l'amour du vin» («У меня нет другой любви, кроме любви к вину»). Здесь герой не столько преобразен после скитаний, сколько примирен с жизнью в ее простых удовольствиях. В отличие от русского героя, который искал и мучился, французский не стремится никуда. Его принцип — жить здесь и сейчас: «tant que le jour dure» («пока длится день»). Он не плывет по волнам (мотив преодоления), а «je me promène» («прогуливается») в лодке. Ему важен не путь, а процесс — наслаждение самим моментом. Природа к нему ласкова, река «balance sans brusquerie» («покачивает без резких движений»). Она убаюкивает, а не зовет к поискам.

Таким образом, выявляется типологическое различие в репрезентации отношений «человек — природа» в анализируемых текстах. У Гумилева доминирует динамическая модель исцеления через борьбу, у Готье — статическая модель умиротворения через отказ от целеполагания.

4. «Природа»

Стихотворение Н. С. Гумилева «Природа»	Стихотворение Ж. Готье «Un poète rit dans son bateau» из раздела VIII «Поэты» (Gautier 1902: 253)
Спокойно маленькое озеро, Как чаша, полная водой.	Le petit lac pur et tranquille ressemble à une tasse remplie d'eau. Чистое и тихое маленькое озеро похоже на чашку, наполненную водой.
Бамбук совсем похож на хижины, Деревья — словно море крыш.	Sur ses rives, les bambous ont des formes de cabanes, et les arbres, au-dessus, font des toitures vertes. Бамбуковые заросли на его берегах имеют форму хижин, а деревья над ними образуют зеленые крыши.
А скалы острые, как пагоды, Возносятся среди цветов.	Et les grands rochers pointus, posés au milieu des fleurs, ressemblent à des pagodes. А большие заостренные камни, расположенные среди цветов, похожи на пагоды.
Мне думать весело, что вечная Природа учится у нас.	Je laisse mon bateau glisser doucement sur l'eau, et je souris de voir la nature imiter ainsi les hommes. Я позволяю своей лодке плавно скользить по воде и улыбаюсь, видя, как природа таким образом подражает людям.

Гумилев очень близок к тексту Ж. Готье. В обоих стихотворениях природа описывается через систему сравнений, создавая иллюзию сходства между естественным и искусственным мирами. Однако способы уподобления различаются. Тексты строятся на архитектурных метафорах. В русском стихотворении природа наделяется характеристиками с помощью четких, коротких сравнений: «Бамбук совсем похож на хижины» (природа приобретает формы построек), «Деревья — словно море крыш» (кроны уподобляются кровлям домов, создается объемный зрительный образ), «А скалы острые, как пагоды» (природные формы не только уподобляются постройкам, но и получают культурную, даже религиозную специфику, связанную с Востоком). Во французском тексте подобные сравнения менее лаконичны и более развернуты: «Les bambous ont des formes de cabanes» (бамбук не просто «похож» на хижины, а именно «имеет формы хижин», что подчеркивает их природное совершенство), «Les arbres, au-dessus, font des toitures vertes» (деревья не просто напоминают крыши, но как бы «создают» их).

Текст Гумилева будто описывает застывший момент: озеро «как чаша, полная водой», природа спокойна и неподвижна. Это настроение соответствует философии наблюдения и медитации. Стихотворение Ж. Готьё, напротив, включает движение: герой «laisse son bateau glisser doucement sur l'eau» (позволяет своей лодке мягко скользить по воде). Это добавляет пространственную глубину и динамику, позволяет почувствовать процесс созерцания.

Главный смысловой акцент обоих стихотворений — идея того, что природа каким-то образом повторяет формы человеческого мира. Однако авторы трактуют это по-разному. У Гумилева природа выступает как ученик человека. Финальная строка — «Природа учится у нас» — представляет собой парадоксальную мысль, идущую вразрез с утверждением, что человек учится у природы, подражая ее гармонии и совершенству. В этом смысле в стихотворении зашифрован философский вопрос: если природа действительно подражает нам, значит ли это, что человек стал новым центром мироздания? Или же это иллюзия, рожденная антропоцентричным восприятием? С другой стороны, утверждение может быть истолковано в контексте христианской традиции, согласно которой человек создан по образу и подобию Бога и является венцом творения. Если природа «учится» у человека, это может намекать на теологическую концепцию господства человека над миром.

Ж. Готьё подходит к теме осторожнее, отказываясь от парадокса. У нее природа — отражение человеческого мира. Финальная строка «Je souris de voir la nature imiter ainsi les hommes» («Я улыбаюсь, видя, как природа подражает человеку») говорит о том, что лирический герой не утверждает, а лишь отмечает схожесть природных форм с человеческими постройками. Здесь важен глагол «sourire» — «улыбаться», который придает тексту легкость и теплоту, содержит семантику прития истины. В отличие от русского стихотворения, где утверждается, что лирическому герою «думать весело» о подражании «вечной природы» человеку, здесь лишь наблюдение. Улыбка как реакция на моментальность восприятия говорит о субъективности опыта, Гумилев, напротив, описывает мыслительный процесс, в ходе которого рождаются неожиданные мысли.

5. «Дорога»

Стихотворение Н. С. Гумилева «Дорога»	Стихотворение Ж. Готьё «Le Mauvais chemin» из раздела I «Влюбленные» (Gautier 1902: 59)
Я видел пред собой дорогу В тени раскидистых дубов, Такую милую дорогу Вдоль изгороди из цветов.	J'ai vu un chemin doucement obscurci par les grands arbres, un chemin bordé de buissons en fleurs. Я увидел тропинку, слегка скрытую высокими деревьями, тропинка, обсаженная цветущими кустами.

Смотрел я в тягостной тревоге, Как плыл по ней вечерний дым. И каждый камень на дороге Казался близким и родным.	Mes yeux ont pénétré sous l'ombre verte et se sont promenés longuement dans le chemin. Глаза мои проникали под зеленую тень и долго блуждали вдоль тропинки.
Но для чего идти мне ею? Она меня не приведет Туда, где я дышать не смею, Где милая моя живет.	Mais à quoi bon prendre cette route? Elle ne conduit pas à la demeure de celle que j'aime. Но какой смысл идти по этому пути? Она не ведет к дому того, кого я люблю.
Когда она родилась, ноги В железо заковали ей, И стали чужды ей дороги В тени склонившихся ветвей.	Quand ma bien-aimée est venue au monde, on a enfermé ses petits pieds dans des boîtes de fer; et ma bien-aimée ne se promène jamais dans les chemins. Когда родилась моя любимая, ее ножки были заперты в железных ящиках; а моя возлюбленная никогда не ходит по дорогам.
Когда она родилась, сердце В железо заковали ей, И та, которую люблю я, Не будет никогда моей.	Quand elle est venue au monde, on a enfermé son cœur dans une boîte de fer; et celle que j'aime ne m'aimera jamais. Когда она пришла в мир, ее сердце было заперто в железном ящике; и та, кого я люблю, никогда не полюбит меня.

В стихотворении «Дорога» Гумилев вновь близок к Ж. Готье, но вносит свою индивидуальную трактовку происходящих событий. Его герой сначала видит путь как нечто милое и родное: «Я видел пред собой дорогу / В тени раскидистых дубов». Перед нами статичный, привычный смотрящему образ. Однако затем в описании появляется тревожная нота: «Смотрел я в тягостной тревоге, / Как плыл по ней вечерний дым». Дым, словно стирает ясность пути, завлакивает его. Этот переход от устойчивого, знакомого образа к беспокойству создает динамику восприятия: сначала герой думает, что дорога приведет его куда-то, но затем понимает, что к любимой, где он «дышать не смеет» (то ли от волнения, то ли от страсти), он не попадет. Гумилев рисует дорогу сначала как путь, но затем превращает в символ иллюзорности надежды («...для чего идти мне ею?»).

Ж. Готье сразу указывает на бессмысленность путешествия по дороге: «Mais à quoi bon prendre cette route? / Elle ne conduit pas à la demeure de celle que j'aime» («Но зачем идти по этой дороге? Она не ведет к дому той, кого я люблю»). Здесь нет движения от надежды к разочарованию — герой изначально осознает разобщенность с любимой. Пейзажности и нагнетания тревоги тут нет, дорога сразу же становится символом невозможности.

Причина заключается в возлюбленной. В обоих стихотворениях она представлена как несвободная личность, фигура, близкая к неподвижности как физической, так и чувственной. В русском стихотворении ее ограниченность выражается через образ кандалов: «Когда она родилась, ноги / В железо заковали ей». Он сначала кажется чисто бытовым — женщине недоступны дороги, она не может идти навстречу герою, так как находится в плену. Но далее ограничение переносится на внутренний мир: «Когда она родилась, сердце / В железо заковали ей». Мотив несвободы усиливается: оказывается, что любимая морально скована вследствие физического воздействия (кандалов). Она предстает в образе рабыни, в которую влюбился лирический герой, обреченной на подчинение. Отсюда размышления Гумилева о том, стоит ли направляться по дороге к ней, если он прекрасно понимает, что она не будет его.

Во французском стихотворении образ любимой конкретизируется не столько социально, сколько этнически. Ж. Готье указывает на конкретную причину несвободы девушки — «On a enfermé ses petits pieds dans des boîtes de fer» («Ее маленькие ноги заточили в железные коробки»). Образ железных коробок («boîtes de fer») отсылает к древней традиции бинтования ног в Китае (纏足, chánzú) для создания маленькой стопы. В социальном плане это означало физическую зависимость женщины от семьи и мужа; изуродованные ноги означали верность и подчинение, а также выступали символом статусности, т.к. бинтование ног могли себе позволить знатные дамы (крестьянки, вынужденные работать в поле, должны были сохранять подвижность). Таким образом в тексте Ж. Готье подчеркивается статус женщины: в отличие от лирического героя Гумилева, влюбленного, по-видимому, в рабыню, во французском тексте сильное чувство герой испытывает к женщине из высшего сословия.

Во французском стихотворении традиция бинтования ног представлена не только как культурный феномен, но и как инструмент социального контроля. Ограничения касаются не только физической, но и эмоциональной свободы женщины: «On a enfermé son cœur dans une boîte de fer» («Ее сердце заточили в железный ящик»). Таким образом социальные традиции не просто управляют ее передвижением, но и контролируют ее чувства. В традиционном китайском обществе женщина не выбирала мужа — ее брак устраивала семья. Любовь ей не принадлежала. Таким образом, в стихотворении Готье бинтованные ноги превращаются в символ несвободы чувств, а дорога, которая не ведет к возлюбленной, становится символом невозможности свидания с ней в силу крепких традиций и довлеющей морали (вероятно, конфуцианской, построенной на подчинении иерархизированной социальной системе).

У Готье женщина — жертва традиции, у Гумилева — ее сердце заковано. Несвобода из внешней становится внутренней — дорога закрыта не преградой, а неспособностью женщины к ответному чувству.

6. «Три жены мандарина»

Стихотворение Н. С. Гумилева «Три жены мандарина»	Стихотворение Ж. Готье «Les trois femmes du Mandarin» из раздела VI «Вино» (Gautier 1902: 201–202)
Законная жена Есть еще вино в глубокой чашке, И на блюде ласточкины гнезда. От начала мира уважает Мандарин законную супругу.	L'Épouse légitime Il y a du vin dans la tasse, et dans le plat il y a des nids d'hirondelles. Depuis les temps les plus reculés, un mandarin a toujours respecté son épouse légitime. В чаше вино, а на блюде ласточкины гнезда. С давних времен мандарин уважал свою законную жену.
Наложница Есть еще вино в глубокой чашке, И на блюде гусь большой и жирный. Если нет детей у мандарина, Мандарин наложницу заводит.	La Concubine Il y a du vin dans la tasse, et dans le plat il y a une oie bien grasse. Quand la femme d'un mandarin ne lui donne pas d'enfants, le mandarin choisit une concubine. В чашке вино, а на блюде очень жирный гусь. Когда жена мандарина не дает ему детей, мандарин выбирает наложницу.
Служанка Есть еще вино в глубокой чашке, И на блюде разное варенье. Для чего вы обе мандарину, Каждый вечер новую он хочет.	La Servante Il y a du vin dans la tasse, et dans le plat il y a des confitures variées. Il importe peu à un mandarin qu'une femme soit épouse ou concubine, mais il veut chaque nuit une femme nouvelle. В чашке вино, а на блюде разные варенья. Для мандарина не имеет большого значения, является ли женщина женой или наложницей, но каждую ночь ему нужна новая женщина.
Мандарин Больше нет вина в глубокой чашке, И на блюде только красный перец. Замолчите, глупые болтушки, И не смейтесь над несчастным старцем.	Le Mandarin Il n'y a plus de vin dans la tasse, et dans le plat il n'y a qu'un poireau sec. Allons, allons, femmes bavardes, ne vous moquez pas d'un pauvre vieux. В чашке уже нет вина, а на блюде только сухой лук-порей. Давайте, давайте, разговорчивые женщины, не смейтесь над бедным стариком.

Гумилев очень близок к стихотворению Ж. Готье. Единственная разница в финале, связанная с образом еды — красный перец в русском тексте, лук-порей во французском. Оба стихотворения представляют собой сатирическую зарисовку на жизнь китайского чиновника (мандарина) и имеют четырехчастную структуру: три строфы связаны с определенным женским персонажем и начинаются единым зачином («Есть еще вино в глубокой чашке...» у Гумилева; «В чашке вино, а на блюде...» у Готье), финальная — с мужским персонажем и подводит моральный итог, на который в том числе намекает изменившееся введение («Больше нет вина в глубокой чашке...»).

Женские фигуры в стихотворениях ассоциируются с определенной пищей, что подчеркивает их место в жизни мандарина. Законная жена символизирует утонченность и традицию, на что намекают ласточкины гнезда («И на блюде ласточкины гнезда»; «Et dans le plat il y a des nids d'hirondelles») — изысканный и дорогой деликатес, который ассоциируется с роскошью, стабильностью и уважением. Это отражает ценность законной жены, которая играет ритуальную и символическую роль, но не является объектом желания.

Наложница воплощает в себе плотскую потребность, с ней связан образ гуся («И на блюде гусь большой и жирный»; «Il y a une oie bien grasse») — намного более тяжелой, чем ласточкины гнезда, и питательной пищи, которая ассоциируется с биологической функцией, подчеркивая, что наложница нужна мандарину для удовлетворения сексуального «голода». Ее статус выше служанки, но он не основан на личной привязанности.

Служанка необходима для короткого сексуального удовольствия, чтобы подсластить жизнь, недаром с ней связан образ варенья («И на блюде разное варенье»; «Il y a des confitures variées»). Сладость символизирует разнообразие, быстротечность и доступность, что подчеркивает временность служанки в жизни мандарина. Ее роль — развлекать, но не задерживаться надолго.

С едой и женщинами связан образ вина, наличие которого символизирует стабильность, о чем говорит повторяющаяся формула «Есть еще вино в глубокой чашке...», намекающая на то, что наслаждения продолжаются. Вино также символизирует власть и богатство: пока в чаше есть вино, мандарин наслаждается своим положением, женщинами и жизнью.

Отсутствие вина в последней строфе указывает на угасание силы, желаний мандарина, подчеркивает его старость. Образы еды, которые разнятся в финалах обоих стихотворений, позволяют по-разному трактовать итог жизни чиновника. Красный перец у Гумилева («И на блюде только красный перец») — это жгучая, но бесполезная острота: символ оставшихся желаний, которые уже не могут быть удовлетворены вследствие дряхлости (дихотомия физического и психологического). Сухой лук-порей у Ж. Готье («Et dans le plat il n'y a qu'un poireau sec») — образ упадка, бедности и физической слабости (метафора иссохшего тела, в котором не осталось желаний).

Стихотворения оканчиваются торжеством женщин, которые подтрунивают над раздраженным их болтовней старцем, что намекает на смену ролей: до этого мандарин властвовал над ними, будучи активной силой, но, став старым, потерял контроль, оказался в зависимом положении и вынужден терпеть саркастические выпады в своей адрес.

7. «Счастье»

Стихотворение Н. С. Гумилева «Счастье»	Стихотворение Ж. Готье «Chanson sur le fleuve» из раздела VI «Вино» (Gautier 1902: 187)
Из красного дерева лодка моя, И флейта моя из яшмы.	Mon bateau est d'ébène; ma flûte de jade est percée de trous d'or. Моя лодка сделана из черного дерева; моя нефритовая флейта пронизана золотыми отверстиями.
Водою выводят пятно на шелку, Вином — тревогу из сердца.	Comme la plante qui enlève une tache sur une éttoffe de soie, le vin efface la dispute dans le cœur. Подобно растению, которое удаляет пятно с шелковой ткани, вино стирает спор в сердце.
И если владеешь ты легкой ладьей, Вином и женщиной милой,	Quand on possède de bon vin, un bateau gracieux et l'amour d'une jeune femme, Когда у вас есть хорошее вино, изящная лодка и любовь молодой женщины,
Чего тебе надо еще? Ты во всем Подобен гениям неба.	on est semblable aux Génies immortels. вы подобны бессмертным гениям.

На первый взгляд кажется, что оба стихотворения очень близки друг другу: Гумилев как будто идет вслед за Ж. Готье, но с незначительными отклонениями.

В первой строфе разнятся материалы, из которых сделаны лодки (красное дерево в русском тексте, черное — во французском) и флейты (яшма — у Гумилева, нефрит — у Готье). При сравнении символики дерева мы получим существенные расхождения в характеристике лодки лирического героя, а значит и его самого: красное дерево указывает на прочность и устойчивость (например, из махагона или палисандра делают мебель, предметы искусства, музыкальные инструменты), черное — на роскошь и долговечность (к примеру, эбеновое дерево одно из самых дорогих,

не подвержено гниению, используется для изготовления религиозных артефактов, статуй богов, амулетов). Лодка у Гумилева не только красива, но и надежна, что отражает уверенность героя в своем пути и судьбе. Лодка из черного дерева у Готье намекает на близость героя к бессмертию, его внутреннюю гармонию и утонченность, может быть как философа и поэта.

Материал флейты продолжает линию разграничения лирических героев. Даже если Гумилев неправильно перевел слово «jade», которое означает и яшму, и нефрит, в контексте стихотворения яшмовая флейта (то есть сделанная из твердого минерала, который сложно обработать) свидетельствует об устойчивости, прочности, решительности, стойкости характера героя, его спокойную, прочную связь с жизнью. Нефрит (податливый и мягкий материал), вдобавок украшенный у Ж. Готье золотыми отверстиями, является символом утонченности, внутренней гармонии героя. Этот материал использовался в погребальных ритуалах, что подчеркивает его связь с черной лодкой во французском стихотворении.

Оба стихотворения построены на парных образах (лодка-флейта, вода-вино, вино-женщина), что отражается на их композиции: начинаясь с материального мира (лодка, флейта), переходя к внутреннему очищению (вино), затем к идее гармонии (любовь), они завершаются философским утверждением бессмертия (сравнение с небожителями). Тем не менее лирические герои в стихотворениях достигают лишь подобия бессмертия, приближаются к нему за счет роскошных предметов (лодка) и чувственных наслаждений (вино и любовь молодой женщины).

В стихотворениях вино сравнивается с водой, но выполняет разные функции очищения души. У Гумилева вода очищает материю, а вино — душу в сугубо индивидуальном смысле, избавляет ее от тревог и забот («Водой выводят пятно на шелку, вином — тревогу из сердца»). Во французском тексте вино устраняет не только тревогу, но и конфликт («спор»): «Comme la plante qui enlève une tache sur une étoffe de soie, le vin efface la dispute dans le cœur». Усилены природные мотивы, введен образ какого-то специального растения, благодаря которому возможно вывести пятно с шелка. Вода хоть и обладает очищающими свойствами, но не способна удалять сложные загрязнения с деликатных тканей.

В русском тексте не так важен сам процесс очищения, упор делается на свойства вина — оно способно убрать личные страхи и тревоги индивидуального сознания. Во французском тексте вино действует на уровне отношений: оно помогает устранить разногласия между людьми («спор»). Таким образом, Гумилев подчеркивает чисто личный опыт удовольствия, тогда как Готье — его социальное измерение.

По мнению Е. Г. Солнцевой «Счастье» перекликается со стихотворением Ли Бо «Дуй цзю» 對酒 (葡萄酒 金叵羅) «За вином» («Златая моя пиала вином виноградным полна...») (Солнцева 2013: 77)

Оригинал Ли Бо («За вином»)	Перевод Л. Н. Меньшикова (Китайская поэзия в переводах 2007: 141)
葡萄酒, 金叵羅, 吳姬十五細馬馱。	Златая моя пиала вином виноградным полна. Пятнадцать степных лошадок под व्यюком певице из У цена.
青黛畫眉紅錦靴, 道字不正嬌唱歌。	Подведены брови ее темно-синим, парча на туфлях красна, Коверкая мило слова, напевает прелестную песню она:
玳瑁筵中懷裏醉, 芙蓉帳底奈君何。	«На коврике из черепаховых планок совсем опьянели вы — Под пологом, алым словно фужун, я буду ли вам нужна?»

Из приведенного перевода видно, что переключек между стихотворениями Гумилева и Ли Бо нет. «За вином» посвящено любованию красотой певицы и эротическому влечению вельможи, а «Счастье» — лирическому переживанию страсти благодаря удачному сочетанию красивых вещей и ситуации (красивая лодка вкупе с вином и милой женщиной).

8. «Соединение»

Стихотворение Н. С. Гумилева «Соединение»	Стихотворение Ж. Готье «Un Jeune poète pense à sa bien-aimée» из раздела I «Влюбленные» (Gautier 1902: 49)
Луна восходит на ночное небо И, светлая, покоится влюбленно.	La lune monte vers le cœur du ciel nocturne et s'y repose amoureusement. Луна поднимается в самое сердце ночного неба и с любовью отдыхает там.
По озеру вечерний ветер бродит, Целуя ошастливленную воду.	Sur le lac lentement remué, la brise du soir passe, passe, repasse en baisant l'eau heureuse. По медленно волнующемуся озеру вечер- ний ветерок проходит, проходит, проходит снова, целуя счастливую воду.
О, как божественно соединенье Извечно созданного друг для друга!	Oh! quel accord serein résulte de l'union des choses qui sont faites pour s'unir ! Ой! какое безмятежное согласие получается из союза вещей, созданных для объединения!
Но люди, созданные друг для друга, Соединяются, увы, так редко.	Mais les choses qui sont faites pour s'unir s'unissent rarement. Но вещи, созданные для того, чтобы схо- диться воедино, редко сходятся воедино.

Оба стихотворения представляют собой вариации на одну тему. Общий мотив — сопоставление гармонии природных явлений с разобщенностью людей. Естественное слияние луны и ночного неба, взаимодействие вечернего ветра и воды контрастирует с человеческими отношениями, где удачное соединение редко происходит так же легко. Природа представляется как единое целое: ветер «бродит» и «целует» воду, а во французском варианте появляется ритмичное повторение «passe, passe, repasse», подчеркивающее непрерывность этого движения. Вода же описана как «счастливая» (heureuse), что усиливает представление о гармонии в мире.

В обоих текстах утверждается, что в природе существует предначертанное единство, но в мире людей оно нарушается. Однако различие в формулировке этого разочарования значительное. У Гумилева акцент именно на людях, которые, будучи «созданы друг для друга», все же редко соединяются. Частица «увы» добавляет эмоциональную окраску, подчеркивая печаль и сожаление. Готьё использует выражение «les choses qui sont faites pour s'unir» (буквально: «вещи, созданные для соединения»), что делает высказывание более философским и универсальным — речь идет не только о людях, но вообще о несовершенном устройстве мира.

В природе гармония неизбежна, ее элементы сливаются друг с другом без усилий, их союз «божественен» (в русском варианте: «О, как божественно соединенье»). Луна не может не восходить, ветер — не двигаться по воде. Однако в человеческих отношениях все иначе: даже если два человека «созданы друг для друга», они могут так и не встретиться или не быть вместе. Таким образом, природа в стихотворениях выступает как символ абсолютной, совершенной гармонии, тогда как человеческие отношения — это сфера случайности, страданий, неудач. Этот контраст и составляет драматический нерв обоих текстов.

На китайский прототип стихотворения Ж. Готьё намекают иероглифы с именем поэта перед стихотворением «Un Jeune poète pense à sa bien-aimée» («Молодой поэт думает о своей возлюбленной») во втором издании *Нефритовой книги* (1902) — Тао Хань 陶翰 (VIII в.). В качестве вероятного претекста назовем Ся Тяньчжу сы 宿天竺寺 («Остановившись на ночлег в храме Тяньчжу»), которое переводил маркиз Эрве де Сен-Дени.

Оригинал Тао Ханя	Перевод маркиза де Сен-Дени (Hervé de Saint-Denys 1862: 218)	Подстрочник
松柏乱岩口, 山西微径通。	Les pins et les cyprès cachent la gorge de la montagne, Mais à l'occident j'ai découvert un étroit sentier;	Сосны и кипарисы скрывают горное ущелье, Но на западе я обнаружил узкую тропу;

天开一峰见，宫阙生虚空。	Le ciel s'ouvre, un pic se montre, Et comme s'il était né dans le vide, un couvent surgit à mes yeux.	Небо открывается, вершина показывает себя, И словно рожденный в вакууме, перед моими глазами возник женский монастырь.
正殿倚霞壁，千楼标石丛。	L'édifice semble assis sur une terrasse de nuées; Il lance ses pavillons dans l'air, au milieu des rochers escarpés.	Кажется, что здание стоит на террасе облаков; Он запускает свои флаги в воздух, среди отвесных скал.
夜来猿鸟静，钟梵响云中。	La nuit vient; les singes et les oiseaux se taisent, Le son des cloches et le chant des bonzes pénètrent au-delà des nuages froids.	Наступает ночь; обезьяны и птицы молчат, Звон колоколов и песни монахов проникают за холодные облака.
岑翠映湖月，泉声乱溪风。	Je contemple les pics bleus, et la lune qui se mire dans les eaux du lac; J'écoute le bruit des sources, et le vent qui tourmente les feuilles sur les bords du torrent.	Я созерцаю голубые вершины и луну, отражающуюся в водах озера; Я слушаю шум родников и ветер, терзающий листья на берегах потока.
心超诸境外，了与悬解同。	Mon âme s'est élancée en dehors des choses visibles, Errante et captive, tout à la fois, dans un merveilleux ravissement.	Моя душа взлетела за пределы видимого, Блуждающий и плененный одновременно в дивном восторге.
明发唯改视，朝日长崖东。	L'aube me surprend ainsi; bientôt tout va changer d'aspect; Déjà, du côté de l'orient, l'obscurité se dissipe aux flancs des roches gigantesques;	Рассвет меня вот так удивляет; скоро все изменит внешний вид; Уже ближе к востоку тьма рассеивается по склонам гигантских скал;
湖色浓荡漾，海光渐瞳朦。	Déjà la surface des eaux s'illumine d'un reflet scintillant, précurseur de l'aurore, Et les rayons pâissants de la lune perdent peu à peu de leur éclat.	Уже поверхность вод освещена сверкающим отблеском, предвестником рассвета, И угасающие лучи луны постепенно теряют свой блеск.

葛仙迹尚在, 许氏道犹崇。	Les traces de l'immortel Ko-sien subsistent encore, Et la mémoire de Yu-chi est toujours en vénération,	Следы бессмертного Гэ Хун все еще остаются, А память Сюй Мая до сих пор почитается,
独往古来事, 幽怀期二公。	La tradition nous dit qu'ils aimaient tous deux les lieux solitaires; Mon âme ne pourra-t-elle, en un moment d'extase, rencontrer ces sublimes esprits!	Предание говорит нам, что они оба любили уеди- ненные места; Неужели моя душа не смо- жет в минуту экстаза встретиться с этими воз- вышенными духами!

Если прототип найден верно, то для Ж. Готье претекстом стал перевод маркиза де Сен-Дени. Она серьезно сократила текст, взяла суть (выделено полужирным в подстрочнике) и на ее основе сделала новое стихотворение с философским финалом. Приведенный нами пример подчеркивает важность для самой Готье китайских стихов, а также переводческих опытов Сен-Дени. Тогда как для Гумилева в первую очередь представляла поэтический интерес *Нефритовая книга*.

9. «Странник»

Стихотворение Н. С. Гумилева «Странник»	Стихотворение Ж. Готье «La Flûte d'automne» из раздела VII «Осень» (Gautier 1902: 209)
Странник, далеко от родины, И без денег и без друзей, Ты не слышишь сладкой музыки Материнского языка.	Pauvre voyageur, loin de la patrie, sans argent et sans amis, tu n'entends plus la douce musique de la langue maternelle. Бедный путник, вдали от дома, без денег и без друзей, ты больше не слышишь сладкой музыки родного языка.
Но природа так слепительна Что не вовсе несчастен ты. Пенье птиц, в ветвях гнездящихся, Разве чуждый язык для тебя?	Cependant l'été est si brillant, la nature étale tant de richesse, que tu n'es pas pauvre; et le chant des oiseaux n'est pas pour toi une langue étrangère. Однако лето так ярко, природа так богата, что ты не беден; и пение птиц для вас не иностранный язык.

Лишь услыша флейту осени, Переливчатый звон цикад, Лишь увидя в небе облако, Распластавшееся как дракон,	Mais lorsque tu entendras le cri de la cigale, cette flûte de l'automne, quand tu verras les nuages roulés par le vent dans le ciel, Но когда ты услышишь крик цикады, эту флейту осени, когда ты увидишь облака, катимые ветром по небу,
Ты поймешь всю бесконечную Скорбь, доставшуюся тебе, И умчишься мыслью к родине, Заслоняя рукой глаза.	ta douleur n'aura plus de bornes, Et, mettant la main sur tes yeux, tu laisseras ton âme s'enfuir vers la patrie. твоей боли уже не будет предела, И, приложив руку к глазам, ты отпустишь свою душу на родину.

Тексты обладают четкой трехчастной композицией: в экспозиции представлен одинокий странник; в центральной части изображена природа как место утешения, которое отражает внутреннее состояние лирического героя; кульминация и финал посвящены обострению тоски, вызываемой звуками осени, и описанию жеста («И умчишься мыслью к родине, / Заслоняя рукой глаза»; «Et, mettant la main sur tes yeux, tu laisseras ton âme s'enfuir vers la patrie»).

Оба стихотворения представляют собой поэтическое осмысление темы изгнания, одиночества и ностальгии, но решают ее по-разному. Гумилев вводит мотив утешения в природе («Но природа так слепительна, / Что не вовсе несчастен ты...»), тогда как Готьё передает неизбежность страдания и бесповоротную тоску («Cependant l'été est si brillant, la nature étale tant de richesse, / que tu n'es pas pauvre»). Лирический герой Гумилева находит частичное утешение в красоте окружающего мира. Хотя он лишен родного языка и друзей, природа дарит ему моменты облегчения. В стихотворении Готьё формально повторяется эта мысль, но дан акцент не на субъективном восприятии («не вовсе несчастен ты»), а на материальном контрасте («tu n'es pas pauvre» — буквально: «ты не беден»). Несмотря на внешнее богатство природы, духовная бедность изгнанника не преодолевается. В русском стихотворении природа «слепительна» (неологизм), обнадеживающая, в ней присутствует яркий свет и жизнь. Во французском — она богата и это богатство только чуть-чуть утешает героя.

Ключевое различие сводится к оппозиции внутреннего и внешнего: Гумилев говорит о временном облегчении душевной боли («не вовсе несчастен»), тогда как Готьё — лишь об отсутствии материальной скудости («tu n'es pas pauvre»). Тем самым один и тот же образ природы у Гумилева смягчает страдание изгнанника, а у Готьё — только подчеркивает его избыточность.

10. «Поэт»

Стихотворение Н. С. Гумилева «Поэт»	Стихотворение Ж. Готье «Un Poète regarde la lune» из раздела II «Луна» (Gautier 1902: 109)
Я слышал из сада, как женщина пела, Но я, я смотрел на луну.	De mon jardin j'entends chanter une femme, mais malgré moi je regarde la Lune. Из своего сада я слышу пение женщи- ны, но невольно смотрю на Луну.
И я никогда о певице не думал, Луну в облаках полюбив.	Je n'ai jamais pensé à rencontrer la femme qui chante dans le jardin voisin; mon regard suit toujours la Lune dans le ciel. Я никогда не думал о встрече с женщи- ной, которая поет в соседнем саду; мой взгляд всегда следует за Луной в небе.
Не вовсе чужой я прекрасной богине: Ответный я чувствую взгляд.	Je crois que la Lune me regarde aussi, car un long rayon d'argent arrive jusqu'à mes yeux. Мне кажется, Луна тоже смотрит на меня, потому что до моих глаз доходит длин- ный серебряный луч.
Ни ветви деревьев, ни летучие мыши Не скроют меня от него.	Les chauves-souris le traversent de temps en temps et me font brusquement baisser les paupières; mais lorsque je les relève, je vois le regard d'argent toujours dardé sur moi. Летучие мыши время от времени пере- секают его и заставляют меня внезапно опустить веки; но когда я поднимаю их, я вижу, что серебряный взгляд все еще устремляет- ся на меня.
Во взоры поэтов, забывших про женщин, Отрадно смотреться луне, Как в полные блеска чешуи драконов, Священных поэтов морей.	La Lune se mire dans les yeux des poètes comme dans les écailles brillantes des dragons, ces poètes de la mer. Луна отражается в глазах поэтов, как в блестящей чешуе драконов, этих поэтов моря.

Это стихотворение Ж. Готье Гумилев принял практически без оговорок и лаконично перевел без замен, используя простые, но выразительные образы оригинала; передал контраст между земным (пение женщины) и небесным (луна). Лирический герой в русском и французском текстах — поэт, который сознательно отворачивается от земного ради небесного созерцания. Он слышит прекрасное пение женщины, но его взгляд устремлен к луне: «Я слышал из сада, как женщина пела, / Но я, я смотрел на луну». У Ж. Готье этот момент передан с оттенком внутренней борьбы: «*De mon jardin j'entends chanter une femme, / mais malgré moi je regarde la Lune*». Фраза «*mais malgré moi*» («но вопреки себе») указывает на противоречие между естественным желанием обратить внимание на голос женщины и его сознательным выбором смотреть на луну. Поэт — человек, который стремится к идеалу, к высшему миру. Он отвергает чувственные наслаждения, предпочитая им созерцание прекрасного и вечного.

Луна в стихотворениях является главным символом возвышенного идеала, вдохновения, чистоты. Герой не просто смотрит на нее — он чувствует ответный взгляд: «Не вовсе чужой я прекрасной богине: / Ответный я чувствую взгляд». Во французском переводе этот образ усилен через метафору луча света: «*Je crois que la Lune me regarde aussi, / car un long rayon d'argent arrive jusqu'à mes yeux*» («Я верю, что Луна тоже смотрит на меня, / потому что длинный серебряный луч достигает моих глаз»). Здесь луна представляется как живое существо, которое вступает в контакт с поэтом. Этот момент можно интерпретировать как откровение вдохновения: поэт смотрит на Луну, и она отвечает ему, как муза отвечает художнику. Луна в стихотворении — олицетворение божественного искусства, к которому стремится герой.

Гумилев значительно сократил пассаж Готье о летучих мышах, включив их в контекст природных помех, затрудняющих созерцание луны: «Ни ветви дерев, ни летучие мыши / Не скроют меня от него». Во французском тексте герой вынужден закрыть глаза из-за летучих мышей, что создает динамичную картину с готическими обертонами: «*Les chauves-souris le traversent de temps en temps / et me font brusquement baisser les paupières*». Несмотря на нюансы, в обоих стихотворениях мыши — символ препятствий на пути поэта к высшему идеалу.

В финале происходит мифологизация образа поэта, который сравнивается с драконом. Оба стихотворения подчеркивают избранность поэта, его способность видеть и понимать нечто, недоступное другим людям. Однако в русском варианте дракон — это почти сакральный символ (на что намекает эпитет «священный»), связанный с духовностью и магической силой искусства. В французском варианте этот образ более земной и реалистичный, но при этом сохраняется идея уникальности поэта.

Гумилев снимает присущие Готье психологизм и чувственную коннотацию, выстраивая вместо этого строгую акмеистическую вертикаль: земное преодолевается, и поэт окончательно превращается из колеблющегося актора в носителя сакрального мифа.

II. «Дом»

Стихотворение Н. С. Гумилева «Дом»	Стихотворение Ж. Готье «La maison dans le coeur» из раздела I «Влюбленные» (Gautier 1902: 39)
Тот дом, где я играл ребенком, Пожрал беспощадный огонь.	Les flammes cruelles ont dévoré entièrement la maison où je suis né. Жестокое пламя полностью поглотило дом, где я родился.
Я сел на корабль золоченый, Чтоб горе мое позабыть.	Alors je me suis embarqué sur un vaisseau tout doré, pour distraire mon chagrin. Поэтому я сел на золотой корабль, чтобы отвлечься от своей печали.
На дивно-украшенной флейте Играл я высокой луне. Но облаком легким прикрылась Луна, опечалена мной.	J'ai pris ma flûte sculptée, et j'ai dit une chanson à la lune ; mais j'ai attristé la lune, qui s'est voilée d'un nuage. Я взял свою резную флейту и произнес песню луне; но я опечалил луну, задернутую облаком.
Тогда я к горе обернулся, Но песни не шли мне на ум.	Je me suis retourné vers la montagne, mais elle ne m'a rien inspiré. Я повернулся к горе, но она меня не вдохновила.
Казалось, все радости детства Сгорели в погибшем дому.	Il me semblait que toutes les joies de mon enfance étaient brûlées dans ma maison. Мне казалось, что все радости моего детства сгорели в моем доме.
И мне умереть захотелось, И я наклонился к воде.	J'ai eu envie de mourir, et je me suis penché sur la mer. Мне хотелось умереть, и я склонился над морем.
Но женщина в лодке скользнула Вторым отраженьем луны. —	À ce moment, une femme passait dans une barque; j'ai cru voir la lune se reflétant dans l'eau. В этот момент мимо проходила женщина в лодке; Мне показалось, что я увидел отражение луны в воде.
И если она пожелает, И если позволит луна, Я дом себе новый построю В неведомом сердце ее.	Si Elle voulait, je me rebâtirais une maison dans son cœur. Если бы она захотела, я бы восстановил дом в ее сердце.

В обоих стихотворениях представлена одна и та же история лирического героя, его скитания после пожара в родном доме. От утраты и отчаяния (дом сгорел; бегство на корабле), через поиск утешения (музыка для луны; взгляд на гору) и погружение в безысходность (желание смерти), он в конечном итоге приходит к новой надежде (женщина как второе отражение луны).

Главный вывод нашего исследования: сборник Н. С. Гумилева представляет собой авторскую адаптацию и поэтическую переработку отобранных поэтом стихотворений Ж. Готье, а не перевод с китайского языка в строгом смысле этого слова. Поиск прямых китайских источников для стихов этого цикла не имеет основания: возможны лишь отдельные тематические и образные переклички с китайской классической поэзией, но они, как правило, опосредованы через европейскую литературную традицию.

Гумилев не стремился к подлинному переводу китайских текстов — это направление не представляло для него особого интереса. Он решал собственные художественные задачи, и в этом смысле сборник Ж. Готье оказался для него наиболее созвучным. Поэт нашел в нем уже адаптированные к европейскому восприятию образы и мотивы китайской поэзии, которые он смог органично интегрировать в контекст современной ему русской литературы. Таким образом, можно сказать, что Гумилев, заимствовав определенную «мелодию» у Готье, создал собственную оригинальную «аранжировку», в результате чего возникло качественно новое художественное произведение.

Особый интерес представляет вопрос поэтики лирического героя в сборнике Гумилева. Например, в стихотворении «Счастье» наиболее отчетливо прослеживается контраст между маскулинным и фемининным способами построения образа лирического субъекта. Герой Гумилева — волевая фигура, одержимая странствием, природой, плотской любовью, символической победой над пространством и временем. Он наделен ярко выраженной экспансивной энергетикой. В то же время герой Ж. Готье — утонченный эстет, склонный к созерцанию, эмоциональной сдержанности, комфорту и благополучию. Эта противоположность особенно ясно проявляется, например, в поэтической детали, связанной с темой очищения шелка: персонаж Гумилева утверждает, что пятно выводится исключительно водой, тогда как герой Готье предлагает более деликатный, «культурный» способ — с использованием некоего растения. Через эту, казалось бы, незначительную деталь раскрывается глубинная разница в художественном мировоззрении двух авторов.

Примечательно, что современники не распознали литературной игры Гумилева: им казалось, что поэт глубоко погрузился в китайскую культуру и вдохновлялся оригинальными источниками. Между тем, при внимательном прочтении становится ясно, что ни одно из стихотворений сбор-

ника не восходит непосредственно к китайским танским текстам. Тем самым Гумилева нельзя назвать ни апологетом, ни эпигоном Ж. Готье: он использовал ее опыт как отправную точку для создания собственных поэтических произведений.

Фарфоровый навильон представляет собой сложное художественное явление, отражающее как индивидуальную эволюцию поэтики Гумилева, так и один из этапов развития русской поэзии начала XX века. К моменту публикации сборника автор уже занял важное место в литературном процессе и активно искал новые пути выражения — в том числе через использование экзотических образов и стилизаций.

Мистификация (якобы полностью переведенные с китайского стихотворения *Нефритовой книги*), заложенная Ж. Готье и подхваченная Гумилевым, оказалась по-настоящему успешной. Даже современные исследователи продолжают искать «прототексты» китайского происхождения, не замечая, что весь проект построен на тонкой поэтической игре. Вероятно, подобная ситуация могла бы позабавить обоих авторов. Сборник Гумилева становится важным свидетельством перехода поэта на новый уровень творческой саморефлексии.

Современники восприняли сборник через призму культурных стереотипов, сосредоточившись на его внешнем антураже, и оценивали его как экзотическую стилизацию — «азиатчину», «китайщину» и проч. Интересно, что при этом африканские и персидские мотивы в творчестве Гумилева воспринимались как более органичные, поскольку укладывались в знакомую схему путешествия и духовного поиска. В то время как китайская поэзия, с ее иным поэтическим регистром и философией, вызывала затруднение. Именно это и привлекло внимание Гумилева: он сознательно шел на разрыв с шаблонами.

Глубокий научный анализ *Фарфорового навильона* не был проведен ни тогда, ни позже. Только в настоящее время складываются условия для его полноценного изучения — при условии внимательного обращения к творчеству Ж. Готье и ее источникам, в том числе к трудам французского синолог-маркиза Эрве де Сен-Дени. Последний, как показывают исследования, оказал значительное влияние на формирование европейского восприятия китайской поэзии. Его труды до сих пор практически не изучены в российской филологии, несмотря на их очевидную значимость как для синологии, так и для русской литературной науки.

Таким образом, при анализе китайских мотивов в русской поэзии начала XX века необходимо учитывать не гипотетические китайские оригиналы, а уже интерпретированные европейские тексты, которые оказали реальное влияние на авторов. Переводы, представленные в европейских сборниках, были рассчитаны скорее на литературную, чем на научную аудиторию, и поэтическое мышление их составителей (в отличие от филологов-переводчиков, к числу которых принадлежал китаевед В. М. Алексеев) играло ключевую роль в создании художественного эффекта.

Таким образом, *Фарфоровый павильон* — это не только поэтический эксперимент, но и важный культурный документ эпохи. Он представляет собой результат тонкой интертекстуальной работы, в которой соединяются европейские интерпретации восточной поэзии, авторское переосмысление традиции и поиски нового лирического языка.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев Василий. *Китайская поэма о поэте: Стансы Сыкун Ту (837–908): Перевод и исследование: (С приложением китайских текстов)*. Петроград: Императорская Академия наук, 1916.
- Алексеев Василий. *Китайская поэма о поэте: стансы Сыкун Ту (837–908): перевод и исследование (с приложением китайских текстов)*. Москва: Восточная литература, 2008.
- Баньковская Марианна. *Василий Михайлович Алексеев и Китай: книга об отце*. Москва: Восточная литература, 2010.
- Бурдонов Игорь. «Путь стихотворения “Свет над морем”: от Ли Хуа до Гумилева, по временам и странам». *Общество и государство в Китае. Т. LII*. Москва: ИВ РАН, 2023: 150–204.
- Гальский Г. [Шершеневич Вадим]. «Панихида по Гумилеву». *Свободный час* 7 (1918): 15.
- Гумилев в Лондоне: неизвестное интервью. Публикация Э. Русинко. *Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография*. Санкт-Петербург: Наука: Санкт-Петербург, изд. фирма, 1994: 299–309.
- Гумилев Николай. *Переводы*. Санкт-Петербург: Изд-во Пушкинского Дома: Вита Нова, 2019.
- Гумилев Николай. *Полное собрание сочинений*. В 10 т. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. Москва: Воскресенье, 2006.
- Гумилев Николай. *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 2: Стихи 1916–1921 гг. и стихи разных лет. Вашингтон: Изд-во книжного магазина Victor Kamkin, 1968.
- Гумилев Николай. *Сочинения*. В 3 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. Москва: Худож. лит., 1991.
- Гумилев Николай. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Сов. писатель, 1988.
- Гумилев Николай. *Фарфоровый павильон. Китайские стихи*. Санкт-Петербург: изд-во «Гиперборей», 1918.
- Дрейзис Юлия. «Китайский казус: Гумилев и Готье». *Подарок Наталии Азаровой. Сборник статей к юбилею Н. М. Азаровой*. Москва: Культурная революция, 2017: 157–159.
- Иванов Георгий. *Собрание сочинений*. В 3-х т. Т. 1. Стихотворения. Москва: «Согласие», 1993.
- Каганович Борис. *Александр Александрович Смирнов. 1883–1962*. Санкт-Петербург: Европейский Дом, 2018.
- Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова*. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2007.
- Коваленко Александр, Пороль Полина. «Китайский текст в стихотворении Н. Гумилева». *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика* 26, 3 (2021): 529–536.
- Коровин Валентин. *Лирика Н.С. Гумилева*. Москва: ИМЛИ РАН, 2024.
- Косиков Георгий. «Готье и Гумилев». Готье Теофиль. *Эмали и камни: Сборник*. Москва: Радуга, 1989: 304–321.
- Кузнецова Ольга. «Сборник Н. Гумилева “Фарфоровый павильон. Китайские стихи”: история создания и источники текста». *Русский модернизм: Поэтика. Текстология. Историко-литературный контекст: коллективная монография*. Санкт-Петербург: ООО «АРТ БУК», 2022: 189–198.

- Н. С. Гумилев: *pro et contra*: Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. 2. изд. Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2000.
- Пороль Полина. «Образ дракона в поэзии Н. Гумилева: китайский подтекст». *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика* 24/4 (2019): 691–703.
- Пороль Полина. «Рецепция образа Китая в цикле стихотворений Н. Гумилева “Фарфоровый павильон”». *Пушкинские чтения – 2020. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: Материалы XXV Международной научной конференции, Санкт-Петербург, 5–6 июня 2020 года*. Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2020: 194–203.
- Пороль Полина. «Стихотворение Н. Гумилева “Фарфоровый павильон” в рецепции китайского переводчика». *Жанрово-стилевые искания в мировой литературе: Материалы Всероссийской научной конференции, Астрахань, 24–25 апреля 2020 года*. Астрахань, 2020: 94–99.
- Солнцева Елена. «Китайские мотивы в “Фарфоровом павильоне” Н. С. Гумилев»а. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика* 4 (2013): 72–79.
- Степанов Евгений. *Поэт на войне. Николай Гумилев. 1914–1918*. Москва: Прогресс-Плеяда, 2014.
- Тименчик Роман. *История культа Гумилева*. Москва: Мосты культуры, 2018.
- Detri Muriel. “Le Livre de jade de Judith Gautier: un livre pionnier”. *Revue de litterature compare* 3 (1989): 301–324.
- Gautier Judith. *Le Livre de Jade: poésies traduites du chinois*. Paris, 1902.
- Hamao Fusako. “The Sources of the Texts in Mahler’s Lied von der Erde”. *19 th Century Music* XIX, I (1995): 83–95.
- Hervey de Saint-Denys. *Poésies de l’époque des T’ang*. Paris, 1862.
- Jingwen Liu. “La chine de Judith Gautier: une etude du chapitre ‘La vallee du daim blanc’ du ‘Dragon Imperial’”. *Logos et Littera. Journal of Interdisciplinary Approaches to Text* 8 (2021): 14–37.
- Kadota Machiko. “Comment Judith Gautier a interprete les poemes chinois dans Le Livre de Jade?” *Furansugaku Kenkyu* 26 (1996): 37–60.
- Nogrette Pierre. “Judith Gautier et ‘Le Livre de jade’”. *Bulletin de la Societe* 14 (1992): 165–180.
- Stocès Ferdinand. “Sur les sources du Livre de Jade de Judith Gautier (1845–1917): Remarques sur l’authenticité des poèmes”. *Revue de littérature compare* 3, 319. (2006): 335–350.
- Thomas Andrea. “Judith Gautier, Vers Libre, and the Faux East”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 72, 2 (2018): 77–88.
- Yu Pauline. “Your Alabaster in This Porcelain”: Judith Gautier’s Le livre de jade”. *Publications of the Modern Language Association of America* 122 (2007): 464–482.
- Yu Pauline. “Travels of a Culture: Chinese Poetry and the European Imagination”. *Proceedings of the American Philosophical Society* 151/2 (2007): 218–229.

REFERENCES

- Alekseev Vasilii. *Kitaikaia poema o poete: Stansy Sykun Tu (837–908): Perevod i issledovanie: (S prilozheniem kitaiskikh tekstov)*. Petrograd: Imperatorskaia Akademiia nauk, 1916.
- Alekseev Vasilii. *Kitaikaia poema o poete: stansy Sykun Tu (837–908): perevod i issledovanie (s prilozheniem kitaiskikh tekstov)*. Moskva: Vostochnaia literatura, 2008.
- Ban’kovskaia Marianna. *Vasilii Mikhailovich Alekseev i Kitai: kniga ob ottse*. Moskva: Vostochnaia literatura, 2010.
- Burdonov Igor’. “Put’ stikhotvorenniia ‘Svet nad morem’: ot Li Khua do Gumileva, po vremenam i stranam”. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae*. T. LII. Moskva: IV RAN. 2023: 150–204.

- Detri Muriel. "Le Livre de jade de Judith Gautier: un livre pionnier". *Revue de littérature comparée* 3 (1989): 301–324.
- Dreizis Iuliia. "Kitaiskii kazus: Gumilev i Got'e". *Podarok Natalii Azarovoi. Sbornik statei k iubileiu N.M. Azarovoi*. Moskva: Kul'turnaia revoliutsiia, 2017: 157–159.
- Gal'skii G. [Shershenevich Vadim]. "Panikhida po Gumilevu". *Svobodnyi chas* 7 (1918): 15.
- Gautier Judith. *Le Livre de Jade: poésies traduites du chinois*. Paris, 1902.
- Gumilev v Londone: neizvestnoe interv'iu. Publikatsiia E. Rusinko. *Nikolai Gumilev: Issledovaniia i materialy. Bibliografiia*. Sankt-Peterburg: Nauka: Sankt-Peterburg. izd. firma, 1994: 299–309.
- Gumilev Nikolai. *Perevody*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Pushkinskogo Doma: Vita Nova, 2019.
- Gumilev Nikolai. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 10 t. T. 7. Stat'i o literature i iskusstve. Obzory. Retsenzii. Moskva: Voskresen'e, 2006.
- Gumilev Nikolai. *Sobranie sochinenii*. V 4 t. T. 2: Stikhi 1916–1921 gg. i stikhi raznykh let. Vashington: Izd-vo knizhnogo magazina Victor Kamkin, 1968.
- Gumilev Nikolai. *Sochineniia*. V 3 t. T. 1: Stikhotvoreniia. Poemy. Moskva: Khudozh. lit., 1991.
- Gumilev Nikolai. *Stikhotvoreniia i poemy*. Leningrad: Sov. pisatel', 1988.
- Gumilev Nikolai. *Farforovyi pavi'l'on. Kitaiskie stikhi*. Sankt-Peterburg: izd-vo «Giperborei», 1918.
- Hamao Fusako. "The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde". *19th Century Music* XIX/I (1995): 83–95.
- Hervey de Saint-Denys. *Poésies de l'époque des T'ang*. Paris, 1862.
- Ivanov Georgii. *Sobranie sochinenii*. V 3-kh t. T. 1. Stikhotvoreniia. Moskva: «Soglasie», 1993.
- Jingwen Liu. "La chine de Judith Gautier: une etude du chapitre 'La vallee du daim blanc' du 'Dragon Imperial'". *Logos et Littera. Journal of Interdisciplinary Approaches to Text* 8 (2021): 14–37.
- Kadota Machiko. "Comment Judith Gautier a interprete les poemes chinois dans Le Livre de Jade?" *Furansugaku Kenkyu* 26 (1996): 37–60.
- Kaganovich Boris. *Aleksandr Aleksandrovich Smirnov. 1883–1962*. Sankt-Peterburg: Evropeiskii Dom, 2018.
- Kitaiskaia poeziia v perevodakh L'va Men'shikova*. Sankt-Peterburg: Peterburgskoe vostokovedenie, 2007.
- Kovalenko Aleksandr, Porol' Polina. "Kitaiskii tekst v stikhotvoreni N. Gumileva". *Vestnik Rossiiskogo universiteta družby narodov. Seriia: Literaturovedenie. Zhurnalistika* 26/3 (2021): 529–536.
- Korovin Valentin. *Lirika N.S. Gumileva*. Moskva: IMLI RAN, 2024.
- Kosikov Georgii. "Got'e i Gumilev". *Got'e Teofil'. Emali i kamei: Sbornik*. Moskva: Raduga, 1989. S. 304–321.
- Kuznetsova Ol'ga. "Sbornik N. Gumileva 'Farforovyi pavi'l'on. Kitaiskie stikhi': istoriia sozdaniia i istochniki teksta". *Russkii modernizm: Poetika. Tekstologiya. Istoriko-literaturnyi kontekst: kollektivnaia monografiia*. Sankt-Peterburg: OOO «ART BUK», 2022: 189–198.
- N.S. Gumilev: pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo Nikolaia Gumileva v otsenke russkikh myslitelei i issledovatelei: Antologiya*. 2. izd. Sankt-Peterburg: Izd-vo Rus. khristian. gumanitar. in-ta, 2000.
- Nogrette Pierre. "Judith Gautier et 'Le Livre de jade'". *Bulletin de la Societe* 14 (1992): 165–180.
- Porol' Polina. "Obraz drakona v poezii N. Gumileva: kitaiskii podtekst". *Vestnik Rossiiskogo universiteta družby narodov. Seriia: Literaturovedenie. Zhurnalistika* 24/4 (2019): 691–703.
- Porol' Polina. "Retseptsii obraza Kitaia v tsikle stikhotvoreniia N. Gumileva 'Farforovyi pavi'l'on'". *Pushkinskie chteniia – 2020. Khudozhestvennye strategii klassicheskoi i novoi slovesnosti: zhanr, avtor, tekst: Materialy XXV Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Sankt-Peterburg, 5–6 iunია 2020 goda*. Sankt-Peterburg: Leningradskii gosudarstvennyi universitet im. A.S. Pushkina, 2020: 194–203.
- Porol' Polina. "Stikhotvorenie N. Gumileva 'Farforovyi pavi'l'on' v retseptsii kitaiskogo perevodchika". *Zhanrovo-stilevyie iskaniiia v mirovoi literature: Materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii, Astrakhan', 24–25 aprelia 2020 goda*. Astrakhan', 2020: 94–99.

- Solntseva Elena. "Kitaiskie motivy v «Farforovom pavi'one» N. S. Gumileva". *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie, zhurnalistika* 4 (2013): 72–79.
- Stepanov Evgenii. *Poet na voine. Nikolai Gumilev. 1914–1918*. Moskva: Progress-Pleiada. 2014.
- Stocès Ferdinand. "Sur les sources du *Livre de Jade* de Judith Gautier (1845–1917): Remarques sur l'authenticité des poèmes". *Revue de littérature compare* 3, 319. (2006): 335–350.
- Thomas Andrea. "Judith Gautier, Vers Libre, and the Faux East". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 72/2 (2018): 77–88.
- Timenchik Roman. *Istoriia kul'ta Gumileva*. Moskva: Mosty kul'tury, 2018.
- Yu Pauline. "'Your Alabaster in This Porcelain': Judith Gautier's *Le livre de jade*". *Publications of the Modern Language Association of America* 122 (2007): 464–482.
- Yu Pauline. "Travels of a Culture: Chinese Poetry and the European Imagination". *Proceedings of the American Philosophical Society* 151/2 (2007): 218–229.

Јаков Чечњов, Марк Уљанов

У КОЈОЈ МЕРИ ЈЕ ПОРЦЕЛАНСКИ ПАВИЉОН Н. С. ГУМИЉОВА КИНЕСКИ? (БЕЛЕШКЕ О ТЕМИ)

Резиме

Овај чланак анализира „кинески“ део збирке Н. С. Гумиљова *Порцелански павиљон* (1918). Аутори анализирају не само у којој мери су ове песме стилизоване по узору на кинеску поезију, већ и дубље механизме интертекстуалног преплитања, истражујући стварне и могуће изворе песникове инспирације. Главни фокус је на *Књиџи од жада* Жудит Готје — француске песникиње и оријенталисткиње, чија су дела имала значајан утицај на настанак Гумиљовљеве збирке поезије.

Кључне речи: Н. С. Гумиљов, Ж. Готје, *Књиџа од жада*, *Књиџа од јасјиса*, *Порцелански павиљон*, кинеска поезија, стилизација, књижевна игра, претекст.

Ольга Соколова
Институт языкознания РАН
olga.sokolova@iling-ran.ru
<https://orcid.org/0000-0003-4399-0094>

Olga Sokolova
Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences
olga.sokolova@iling-ran.ru
<https://orcid.org/0000-0003-4399-0094>

КОНЦЕПТ *МИР*
В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА*

CONCEPT OF *PEACE*
IN THE POETIC LANGUAGE OF VELIMIR KHLEBNIKOV

В статье исследуются словотворческие эксперименты Хлебникова, связанные с созданием неологизмов с компонентом **mir*, которые частотны в его творчестве. Рассматриваются разные подходы к этимологии имени *Велимир* и предлагается дополнительная интерпретация его имени как сложного слова, своеобразие которого заключается в начальной позиции глагольного компонента в грамматической форме императива, что позволяет выявить, с одной стороны, воздействующую, каузирующую, а с другой, эвристическую функцию его имени. Это связано с тем, что имя-творчество является частью эстетической программы поэта, в которой он сам выступает в роли и ономатета, и «эвриста»-интерпретатора. В статье предлагается систематизация единиц с компонентом **mir* в зависимости от их семантической и прагматической специфики. Были выделены следующие группы единиц: «твори-мир» с идеей преобразования мира, «все-мир» с идеей единения мира, «Я-мир» с идеей антропоморфизации мира, «текст-мир» с идеей метаязыковой организации мира и «мера-мир» с идеей мира как равновесия и эталона. Систематизация этих единиц позволила выявить широкий спектр новых значений слова *мир* в творчестве Хлебникова.

Ключевые слова: полисемия, неологизация, сложные слова, императивы, поэтический авангард, Хлебников.

This article analyses Khlebnikov's experiments in word formation involving neologisms with the **mir* ('peace' and 'world') component, which appear with exceptional frequency in his works. The study considers various approaches to the etymology of the name

* Исследование выполнено в рамках проекта FMNE-20250001, поддержанного Министерством образования и науки РФ.

Velimir, offering an alternative interpretation as a compound whose distinctive feature is the initial position of the verbal component in the imperative form. This grammatical feature highlights the dual function of the name, which is both agentive and causative, and heuristic. This interpretation reflects Khlebnikov's broader poetic project, in which he presents himself as both a name-giver and a heuristic interpreter of the name. The article classifies *mir*-based formations according to their semantic and pragmatic specificity. The following groups emerge: "Create-mir", which expresses transformation and intervention; "All-mir", which denotes universal unity; "I-mir", which emphasises anthropomorphisation; "Text-mir", which points to the metalinguistic structuring of the world; and "Measure-mir", which links *mir* to notions of balance and standard. This classification reveals a wide spectrum of new meanings associated with the word *mir* in Khlebnikov's poetics.

Keywords: polysemy, neologisms, compound words, imperatives, poetic avant-garde, Khlebnikov.

Введение

Поэтика Велимира Хлебникова строилась на соединении двух векторов: футуристического, устремленного в будущее через неологию и словотворчество, и архаистического, направленного в историю языка. Поиски «вселенского», «звездного» языка как одного из ключевых теоретических и экспериментальных проектов в его поэтической системе основывались на воссоздании утраченной культурно-исторической целостности человечества, возможном через возрождение «общеславянского языка» и создании «заумного языка», являющегося одновременно и праязыком, и «грядущим мировым языком в зародыше» (Хлебников 2005: 175). Несмотря на заявление о создании языка, «общего всей звезде, населенной людьми» (Хлебников 2002: 276), его языкотворчество было основано преимущественно на отборе общих корней славянских языков¹.

Панславизм, в самом широком смысле, был духом времени во многих славянских странах в XIX и в начале XX в., что оказало большое влияние на раннее творчество Хлебникова, начавшееся «под славянским знаком» с многочисленных деклараций, статей и художественных текстов, посвященных этой идее (Парнис 1976: 225).

Языковые эксперименты Хлебникова в области возрождения этимологических связей с целью создания универсального языка, предназначенного для всемирного общения, могут быть проанализированы на примере единиц с элементом **mir*, который стал мотивирующей основой для большого количества неологизмов в его творчестве. По данным *Словаря неологизмов Велимира Хлебникова* Н. Н. Перцовой (1995), насчитывается около 70 неологизмов с элементом **mir*, что говорит о высокой продуктивности этой основы для его поэтического языка.

Специфика семантики слова *мир* в современном русском языке связана с тем, что оно считается двумя словами, омонимами: 1) мир — вселенная; 2) мир — покой.

¹ О проекте «универсального» языка Хлебникова в общеевропейском и американском контексте см. [Соколова 2015; Соколова 2024; Sokolova, Feshchenko 2024].

Обратимся к словарным значениям: *мир*¹ (дореформ. *миръ*) 1) 'отсутствие вражды, войны', 2) (полит.) 'то же, что мирный договор', 3) 'состояние спокойствия, покоя, согласия' (*Наступил душевный мир; Мир вам; Мир дому сему*); *мир*² (дореформ. *миръ*) 1) 'вселенная, система мироздания', 2) 'планета Земля', 3) 'человеческое общество как единство, характеризующееся определённым общественным строем, культурными и социально-историческими признаками' (*Античный мир*), 4) 'окружающее кого-л. общество; люди' (*мир взрослых, театральный мир*), 5) (устар.) 'народ, сельская община', 6) по религиозным представлениям: 'все, что создано Богом' (*Мир Божий*); 'все, что относится к потусторонней, неземной жизни' (*Другой мир*) [БТСРЯ].

Однако, как подчеркивает Ю. С. Степанов, «все эти различия возникают <...> довольно поздно», «вообще же, соединение двух рядов представлений — Вселенная и Согласие в одном исходном концепте постоянно встречается в культуре» (Степанов 1997: 86).

Сравнивая разные славянские языки, о трех значениях слова *мир* в старославянском, русском и польском языках пишет В. Н. Топоров, выделяя 1) (лат.) *paх*, 'спокойствие', 2) (лат.) *mundus*, 'Вселенная' и 3) социальное значение: институализированная форма социальной жизни крестьянства — общину, крестьянский мир (Топоров 2006: 16–17). Подчеркивая продуктивность модели образования слов с компонентом **mir*, В. Н. Топоров составляет корпус онимов, в который входит более 300 славянских личных имен и топонимов и делает вывод о том, что они выступают в качестве свидетельства антропоцентричности понятия "мира" в представлении древних славян (Там же).

Эти идеи, лежащие в основе славянской мифопоэтики, оказались важны и для Хлебникова, в творчестве которого **mir* не только становится продуктивной основой для неологизмов, но и выступает мотивирующей базой для множественных онимов, и прежде всего, имени самого поэта. При этом имянаречение в его творчестве позволяет говорить об интериоризации, или антропоморфизации, *мира* с помощью вовлечения этого слова в процесс авторского словотворчества.

Автоимьянаречение как миротворение: *Велимир*

Хотя практика создания псевдонимов представляла собой распространенную имиджевую стратегию среди поэтов и писателей, особенно в контексте идей «жизнетворчества» начала XX века (ср. псевдонимы Андрея Белого, Василиска Гнедова, Максима Горького), выбор имени *Велимир* определялся не только эстетическими, но и философскими основаниями. Он соотносится с поэтической концепцией, основанной на языковом эксперименте, который был ориентирован одновременно на синхронный (структурно-смысловой) и диахронный (этимолого-исторический) уровни языка.

Вопрос об этимологии основного псевдонима поэта — *Велимир Хлебников* — неоднократно поднимался в разных исследованиях, но до сих пор остается актуальным для дальнейшего изучения в силу философско-культурологической многомерности эстетических концепций поэта. Подробный список псевдонимов и их модификаций приводит в своей статье А. Е. Парнис (в частности, Велимир, Вели Мир, Велимир Грозный, Веха, Velimir — Ганг Хлебников, Велимир Первый, Волеполк, Свободополк, Словеннега), указывая, что выбор Хлебниковым литературного имени «непосредственно связан с его увлечением южными славянами. С 1909 года он принимает распространенное на Балканах и встречающееся в эпических песнях имя Велимир и, переосмысляя и мифопоэтизируя его, создает свой постоянный литературный псевдоним — Велимир Хлебников» (Парнис 1976: 228). В дальнейшем А. Е. Парнис уточняет, что решение поменять свое «латинское» имя «Виктор» на «балканское» «Велимир» было принято Хлебниковым в 1908 г. (Парнис 2023). Обращаясь к истории создания имени *Велимир*, А. Б. Шишкин ссылается на документы из архива Казанского университета, где в 1903–1908 г. учился Хлебников: «В 1906–1907 г. Хлебников думал отказаться от своего имени и найти себе новое — Владимир» (Шишкин 1996). На возможную мотивацию выбора псевдонима *Велимир* указывал В. П. Григорьев, отсылая к статье Я. Головацкого «Червоннорусская литература» (1871), с которой был знаком Хлебников (Григорьев 2000: 333), где описано образование кружка студентов Львовского университета, целью которого было возрождение галицко-русской литературы: «*Велимиръ* Лопатынскій, *Мирославъ* Илькевичъ, *Богданъ* (Иванъ) Головацкій и другіе» (Головацкий 1871). Еще одним важным документом, о знакомстве Хлебникова с которым пишет Н. Н. Перцова, является «Славянский именовослов» (1867) (Перцова 1995: 58, 144).

Опираясь на концепцию В. Н. Топорова о значимости элемента **mir* для славянских языков, а также учитывая идеи Хлебникова о «всеславянском языке», можно предположить, что выбор псевдонима *Вели-мир* помимо творческого жеста носил также метапоэтический и авторефлексивный характер, отсылая к универсальному имянаречению, лежащему в основе творения мира².

Описывая «духовный» контекст имени в мифопоэтическую эпоху, В. Н. Топоров указывает, что «само имя было некоей загадкой, призывавшей человека к ее решению, к обнаружению и уяснению того, что в него вложено, сути человека, познаваемой через его имя», а каждый человек, соответственно, становился «эвристом», для которого решение загадки имени означало определение свое сущности (Топоров 2006: 115).

Можно провести параллель между пониманием человека как «эвриста», т. е. субъекта, ориентированного на творческое и продуктивное само-

² Как известно, во многих космогонических мифах мир создается магическим словом: например, в египетской мифологии и в христианстве.

познание, и термином «эвристема», который В. П. Григорьев вводит по аналогии с «экспрессемой» и «креатемой», как единицу, относящуюся к области эвристики и «эстетико-эвристическому измерению языка»: она соотносится только с «сильными» контекстами, в которых сочетаются лингвокреативные и гносеологические механизмы репрезентации (Григорьев 2006: 680). В имятворчестве Хлебникова совмещаются его лингвистические поиски и языковые эксперименты в области «воображаемой филологии». Это связано с гумбольдтианской идеей языка как «“энергейи”, а не “эргона” (т. е. деятельности, а не продукта)», которая получает для поэта «существенное расширение и одновременно конкретизацию с учетом развития языка как орудия образной мысли и с особым вниманием именно к слову как важнейшему средству собственно поэтической деятельности и всякого творческого отношения к языку³» (Григорьев 2000: 66–67)⁴. Теория Хлебникова перекликается с тезисом о «космогонической маркированности» имятворения с элементом **mir*, который является одновременно речевым актом и сакрализированным действием, «воспроизводящим то, что делалось “в начале”, в “первый раз”» (Топоров 2006: 74).

Развивая идею об эвристической функции имятворчества, можно сказать, что Хлебников сам выступает в роли ономатета, или имядателя, который дает имя, интериоризирует мир в собственное творчество, антропоморфизируя его, и эвриста, который интерпретирует и познает мир через собственное имя. Так, имя *Велимир* становится той эвристемой, в которой соединяются онтологические, гносеологические и лингвопоэтические особенности лингвокреативного словообразования.

Можно обозначить эту линию движения в поэтике Хлебникова как сближение между «миром-системой», «миром-текстом» и «я-миром». Этот комплекс идей впоследствии получил многочисленные линии развития в его творчестве.

А. Е. Парнис подчеркивал, что вопрос об этимологии и семантике псевдонима поэта «очень интересен и открывает круг идей и тем, которые до сих пор почти не затрагивались исследователями творчества поэта», отмечая разные варианты этимологии имени Велимир, которые дают словарные источники: «как сложение прилагательного (великий) и существительного (мир) и как сложение императива (вели) и существительного (мир)» (Парнис 1976: 228). Хотя с тех пор проблема этимологии поднималась в ряде исследований (Шишкин 1996; Григорьев 2000), вопрос о грамматической форме по-прежнему остается открытым. Опираясь на отмеченные выше исследования этимологии имени Велимир, в настоящей статье

³ В. П. Григорьев рефлексирует по поводу изречения Хлебникова: *Слово — пальцы; слово — лен; слово — ткань.*

⁴ О гумбольдтианской традиции в русской поэзии и в творчестве Хлебникова, а также о связях между лингвистической теорией и поэтическим экспериментом см. (Фещенко 2022). О лингвистических поисках Хлебникова, который «не просто пишет стихи, а создает новую систему поэзии», см. (Бирюков 2025: 86).

мы более подробно обратимся к его грамматической структуре и семантике внутренней формы как основе эвристической концепции имятворчества поэта.

Сам поэт писал свое имя (или псевдоним) через «и десятиричное» *Велимиръ*, что согласуется с продуктивной словообразовательной моделью праславянских имен с компонентом **mirъ*: *Kasi-mirъ* (праслав. **kaziti* ‘портить’, ‘искажать’, ‘уничтожать’), *Ne-mirъ* (праслав. **ne*), *Net(ь)-mirъ* (‘разжигать’, ‘возбуждать’), *Ob-lo-mirъ* (ср. *мироломец* ‘нарушитель мира’), *Orsti-mirъ* (идея возрастания мира-покоя), *Strado-mirъ* (‘течь’), *Tvori-mirъ* (к праслав. **tvoriti*), *Vorti-mirъ* (ср. *ворочать* (*вертеть*) *миром*)⁵ и т.д.

Хотя такое написание *Велимир* предполагает трактовку элемента **mir* как ‘mundus’ (вселенная), однако, установка авангардистов на расширение полисемии дает основания интерпретировать имя Хлебникова и остальные его неологизмы с элементом **mir* в обоих значениях. Более того, тенденция к активизации многозначности слова проявляется в добавлении новых значений, которые мы рассмотрим ниже.

Вели-: воздействующая функция императива

Прежде всего, обратимся к первому компоненту имени *Вели-* с точки зрения его грамматической структуры и семантики.

Согласно В. Н. Топорову, формы *Vele-mirъ* и *Veli-mirъ* восходят к праславянскому **velěti*, продолжением которого в др.-рус. и ст.-сл. языках является глагол *велѣти* ‘приказывать’, ‘хотеть’, ‘желать’, ‘позволять’. Данный глагол помимо значения ‘желать, хотеть’ имеет семантический оттенок ‘физически и/или психологически воздействовать, дабы осуществить желание, волю’ (сравн. *приказывать*). В *Словаре* В. И. Даля глагол *велеть* зафиксирован со значением ‘приказать, указать, наказать; объявить чью-л. волю’ (Даль онлайн). Таким образом, имя *Велимир* выражает идеи ‘велит миру’ и ‘повелевает, или распоряжается, миром’.

Другой вопрос связан с формой глагола, лежащей в основе слов-композиций такого типа: глагольная основа + именная основа (**Dyrži-mirъ; Kasi-mirъ, Vele-mirъ*), по поводу чего в лингвистике существуют разные точки зрения. Проблема идентификации грамматической формы глагола связана с ее омонимичностью, что позволяет характеризовать ее как форму императива (*держи, вели, владей*), изъявительного наклонения (*держит, велит, владеет*) или как морфологически неопределенную глагольную основу.

Эту проблему Н. Д. Арутюнова рассматривает на материале испанского языка, для которого образование сложных слов с глаголом в качестве первого элемента (тип *el guardabosque*) является продуктивным и который получил широкое распространение (Арутюнова 2007: 153). Ряд исследова-

⁵ Значения имен приводятся по (Топоров 2006: 40, 50, 51, 58, 65).

телей⁶ (*Русская грамматика*-80: 242–243; Lang 1990) считают, что такого рода совпадение с императивом носит формальный характер, поскольку побудительное значение в слове-компоните не улавливается, и характеризуют этот компонент как форму 3-го л. ед. ч. индикатива. Другие лингвисты характеризуют первый компонент словосложений как основу глагола (см., например, Bustos 1986).

Развивая тезис, выдвинутый в рамках понимания этих композитов как третьего лица единственного числа индикатива, Н. Д. Арутюнова обосновывает третью, «императивную» концепцию, которой придерживается она сама, основанную на сохранности внутренней формы, т.е. «близости словосложения к фразеологии — синтаксическим словосочетаниям, оберегающим свой словесный состав» (Арутюнова 2007: 155). Условия возникновения этих композитов согласуются с условиями, когда императивное предложение выступало в роли названия, использовалось как «обращение к лицу, а иногда и к предмету, для их обозначения», обладая функцией персонификации, как в идиоматизированной фразе «Дядя, достань воробышка», которой дети часто дразнят очень высоких мужчин и которая может быть сокращена до сочетания «достань-воробышка» как кличка в назывной функции (ср. также русское шуточное название Астрахани «Разгуляй-город», название иконы «Утоли моя печали»; исп. *correvedile* ‘сплетник’ (букв. ‘беги, повидай его и скажи ему’), исп. *hazmerreír* ‘посмешище’ (букв. ‘рассмеши меня’) и т.д.)) (Там же: 156–157). Н. Д. Арутюнова подчеркивает, что эти примеры соответствуют двум основным вариантам семантических отношений между компонентами сложных слов, когда именной компонент выступает в функции объекта и субъекта действия, выраженного глаголом, и когда существительное выражает лицо или предмет, являющийся как бы «говорящим» (Там же: 157). Эту концепцию развивает Л. Л. Федорова, проводя типологическое исследование слов, образованных по этой модели, в которых императивность выражается и по форме, и по функции: например, рус. *сорвиголова*, *скопидом*, *перекати-поле*, *горицвет*, *болиголов*; императивная модель часто используется в именах героев народных и авторских сказок: у Чуковского *Тянитолкай*, у Маршака *Шалтай-Болтай*, у Гоголя: *Держиморда*, *Неуважай-Корыто* (Федорова 2024: 283–284)).

Эти примеры позволяют воспроизвести процесс народного словотворчества (по В. фон Гумбольдту) и акцентируют устно-разговорную природу имен, которые передают в свернутом виде обращение к объекту внеязыковой действительности. Соответственно, выделение императивной формы в такого рода композитах, позволяет интерпретировать эти онимы как слова, «внутренняя форма» которых реализует идею побуждения.

Уточним, что императивные формы, помимо своего основного побудительного значения, могут функционировать и в непрямом употребле-

⁶ Обзор интерпретаций глагольного компонента композитов как третьего лица единственного числа индикатива и как основы глагола см. в (Арутюнова 2007).

нии, реализуя широкий спектр дополнительных модальных оттенков, таких как пожелание, допущение, условие, уступка, предостережение и др. Так, в конструкции *Сколько раз ты ни повторяй слово “халва”, а во рту слаще не будет* императив *повторяй* используется в уступительно-условном значении, демонстрируя отход от прямого побуждения к действию, а императивная форма *Ходи куда хочешь — все равно вернешься*, выражает условно-уступительный характер.

Согласно «императивной» концепции имени *Велимир*, в его структуре выделяется наличие императивного компонента, благодаря чему само имя наделяется активной действующей силой, поскольку говорящий самим фактом своего высказывания стремится каузировать (повлиять, заставить) кого-либо совершить определенное действие, что можно интерпретировать как «авто-императив»: «Вели-мир(у)», т. е. ‘воздействуй на мир с помощью слова’. Имя, таким образом, осмысливается как речевое действие с функцией побуждения, что соотносится с представлением о магической (заклинательной) функции имени в архаических культурах. При этом необходимо учитывать специфику поэтики Хлебникова (и поэтического авангарда в целом), ориентированного на актуализацию полисемии. Хотя в связи с «автоматизацией» и стиранием внутренней формы в современном языке такие имена не воспринимаются как императивы, Хлебников, реализуя собственный принцип «словотворчества как врага книжного окаменения языка» (Хлебников 2005: 172), выстраивает целую парадигму неологизмов с основой **mir*, «деавтоматизируя» и «оживляя» ее. Отметим, что по этой же модели был образован и другой псевдоним Хлебникова: *Волеполк*.

В этом контексте анализ псевдонима требует также обращения к альтернативной этимологической деривации, согласно которой имя *Велимир* восходит к сочетанию лексем *великий* и *мир*. В частности, по данным болгарского ономастикона (Илчев 1969: 105–106), имя Велимир восходит к форме *Вельо*, которая, в свою очередь, производна от прилагательного *велий* ‘великий’. Следовательно, возможна интерпретация имени как ‘великий в мире’ или ‘несущий великий мир’.

Неологизмы с элементом **mir*

1) «Твори-мир»: идея преобразования мира

Среди неологизмов с элементом **mir* можно выделить группу, объединенную общей семантикой трансформации или перформативного воздействия на действительность, условно обозначаемую как тип «*твори-мир*». Эти неологизмы выражают идею преобразования мира через созидательное действие, что отражается как на их семантике, так и на морфологической структуре. Формально они представляют собой сложные слова-композиции, образованные по модели праславянских онимов с предполагаемой императивной основой первого компонента.

Ладомир

Примеры: Название поэмы «Ладомир» (1920); *Это шествуют творяне, / Заменявши Дэ на Тэ!, / Ладомира соборяне / С Трудомиром на шесте* (Хлебников 2001: 110)

Исследуя возможные источники слова *Ладомир*, В.П. Григорьев называет имена, которые могли быть известны Хлебникову: архиепископ *Ладомер*, местечко *Ладомирова*, род дворян *Ладомирских*. Далее он ссылается на энциклопедию Брокгауза и Ефрона, к которой неоднократно обращался Хлебников и которая содержала статьи о том, что «Владимир-Волынский существовал в 9 в. под именем Ладомира» и статью «Лодомерия», связанную с названием галицко-владимирского княжества в XIII–XV вв., делая вывод, что «косвенным источником неологизма Ладомир могли быть своеобразные результаты процесса опрощения слова Владимир в Угорской Руси» (Григорьев 2000: 333). В корпусе славянских имен В. Н. Топорова также содержится имя *Ладомир*: *Lado-mirъ* (Ладомир, Ладомер) и *Ladimir* — «*ладить мир, ладить лады*; идея лада, слаживания и сама по себе отсылает к внутреннему основанию мира (*миром ладить*; *мир и лад!* вар. *мирком-ладком*) <...> Восходит к праслав. **laditi*; **ladъ*, **lada* с идеей договора-согласия»; далее отмечается и хлебниковское употребление как «вторичное» (Топоров 1996: 43).

Однако вопрос о том, знал ли Хлебников о существовании этого слова, во-первых, остается открытым, поскольку точных указаний пока не было написано, а во-вторых, В. П. Григорьев подробно описывает процесс экспериментального поиска этого «нужного поэту имени», предшественниками которого в творчестве поэта становятся *Людомир* и *Светомир* (Григорьев 2000: 330).

Интерпретируя *Ладомир* как один из важнейших неологизмов в творчестве Хлебникова, охарактеризуем спектр значений, который развивает это слово. Во-первых, в этом слове первый компонент (*ладо*) актуализирует значение гармонизирующего воздействия, ладового ритма, разворачивающегося во времени и пространстве, а второй (*мир*) — объект этого действия, порождающий результат — новый мир. Как пишет В. П. Григорьев, компонент *-мир* в слове *Ладомир* не просто сохраняет «значение Вселенной, Земного шара, человечества», но приобретает под влиянием компонента *Ладо*- значение своего омонима — «отсутствие войны, мирного времени» (Григорьев 2000: 331).

Во-вторых, интерпретация этого неологизма как императива позволяет выявить его активную, каузирующую функцию воздействия на реальность, а в данном случае — стремление гармонизировать мир самым актом творения и употребления слова *Ладомир*.

В другом контексте из рукописей, где противопоставляются *ладомир тела*, *ладомир желудков* и *ладомир духа*, слово *ладомир* «балансирует между именем собственным и нарицательным», переходя «из топоними-

стического класса в общесимволический с широким гармоническим значением» (Григорьев 2000: 332).

В целом этот контекст прочитывается в русле идей о революции духа (ср. с «Четвертым Интернационалом» В. Маяковского), образующим бинарную оппозицию: *Числа суть истинные судьбы слов, языков и тяжб народов друг с другом. Постройка человечества в одно целое, то есть нахождение общего знаменателя для дробей человечества, ладомир тела <который, к сожалению, слишком часто понимался только как ладомир желудков, как многочлен из голода и сытости, возведенных в степени и окруженных скобками, голода, одевшего на себя боевые доспехи уравнений> есть второй шаг. Он невозможен без ладомира духа, то есть одной священной и великой мысли, в которую превращались бы все остальные мысли. Но такая мысль дана нам в числе <...>* (цит. по: Перцова 1995: 190–191).

В основе перехода от нарицательного имени к собственному (или наоборот — прономинации) лежит метафорическая проекция, предполагающая перенос признаков из области-источника в область-цель, как это описано в рамках теории концептуальной метафоры (Lakoff, Johnson 1980). Однако в случае неологизма *Ладомир*, который, как указывает В. П. Григорьев, «балансирует между именем собственным и нарицательным», наблюдается эффект двунаправленной метафоризации. Здесь область-источник и область-цель не четко фиксированы, а находятся в подвижном отношении взаимной интерпретации: символическое имя (*Ладомир*) может восприниматься как топоним, отражающий утопическое пространство, но и как имя нарицательное, обозначающее идею гармонического устройства (*тела, желудков, духа* и т. д.). Таким образом, можно говорить о еще одном значении, связанном с тем, что метафора в данном случае оказывается не линейной, а «взаимообратимой», позволяя смысловым областям взаимно уточнять и переопределять друг друга, создавая неснимаемую полисемию. Подобный эффект описан, в частности, в работах по поэтической ономастике и динамике ономаσιологических переходов.

Будимир

Пример: *Луч из будивремен, из Будимира/Сверкал, как чернила под пером Велимира* (цит. по: Перцова 1995: 389).

Имя *Будимир* допускает многозначную интерпретацию⁷: 1) значение пробуждения или призыва к пробуждению мира, когда глагольный компонент *буд-* может трактоваться как форма императива от глагола *быть*, то есть как побуждение к бытию: ‘будь-мир’; 2) возможно также выстраи-

⁷ Хотя В. Н. Топоров включает имя Будимир в свой корпус, возводя к глаголу «будить» (Топоров: 28), подтверждения того, что Хлебников мог знать это слово, нет, поэтому мы, как и другие исследователи творчества поэта, будем интерпретировать их как неологизмы.

вание иной темпоральной оси, когда глагольный компонент осмысливается как форма будущего времени (*будет*), что задает «футуристическую» перспективу: '(да)-будет-мир'.

Другие имена, создаваемые Хлебниковым, которые можно отнести в эту группу, немногочисленны, в них *tir*- является начальным компонентом: *Миролуб*, *Миродел*, *Миромах*.

2) «Все-мир»: идея единения мира

Всемир(ь)

Пример: *Всемири смеющиеся* [заглавие] (Хлебников) (цит. по: Перцова 1995: 128).

В этом неологизме у Хлебникова выражены все три значения: 1) 'вселенная', обобщенное обозначение целостного космоса, что сближает слово с семантикой чешского *vesmír*; 2) 'покой, мир' как внутреннее состояние или гармоническое равновесие; 3) социальное значение: 'все в мире', 'объединение всех', где местоименный компонент *все* задает антропоморфную перспективу восприятия, а *мир* осмысляется как совокупность людей, как человечество в его единстве.

Вселеномир

Пример: *И Вселеномир зыбил, звучал студными ветками* (цит. по: Перцова 1995: 127).

Неологизм Хлебникова, образованный от ст.-слав. кальки с др.-греч. *οἰκουμένη* 'обитаемая, населенная (земля)', означает: 1) единение, целостность мира; 2) внутренний космос человека, гармонию внутреннего и внешнего мира (ср. с идеей снятия оппозиции между субъектом и объектом в мистерии «Взлом Вселенной», выраженной в метафоре *умный череп вселенной*).

К этой же группе можно отнести хлебниковские неологизмы с префиксом *со-* в значении объединения (*сомир*, *сомиренец*) и *мирсконца* как единства эсхатокосмогонического цикла.

3) «Я-мир»: идея антропоморфизации мира

Идея имянаречения как миротворения основана на переходе из состояния "безличности" в "личностное" пространство через акт имятворения, что зафиксировано даже терминологически (ср. термин «имя личное»).

Примеры неологизмов Хлебникова, выражающих идею антропоморфизации и персонификации мира: *Я-Мир*, *теломир*, *Очимир*, *Мирович*, *первомирельщик*, *миропахарь*, *мирятник*, *мирвежий*, *миролюбца*, *миролюбийца*.

Как отмечает Р. Ф. Дуганов, *Юноша Я-Мир* — это «кратчайшая формула» хлебниковской эстетики, которая означает, что «лирическое и эпическое в своих высших состояниях слиты до полного неразличения, это две стороны единого целого» (Дуганов 2008).

Развивая идею слияния лирического и эпического, выраженную в неологизме *Я-Мир*, можно выделить в нем значение синтеза объективного и субъективного, индивидуального и множественного, уникального и универсального, монологического и хорового. Кроме того, в нем активизируются оба значения слова *мир* (пространства: *Я клетка волоса или ума большого человека, имя которому Россия* и покоя: *Побеждать, завоевывать, владеть и подчиняться — вот завет моей старой крови*)⁸.

Такое сочетание полнозначного слова с показателем персонального дейксиса приводит к вовлечению *мира* в сферу эгоцентрических слов, что делает его частью дейктического центра. Введение дейктических маркеров в область языкотворчества позволяет говорить об особой поэтической прагматике Хлебникова, где индексальные знаки указывают не только на объекты реальности и знаки невербальной реальности, но и на сам процесс словотворчества.

4) «Текст-мир»: идея метаязыковой организации мира

Примеры: *миро-число, миропись, мироось*.

Данная группа неологизмов представляет собой результат словообразования, в котором компонент *mir-* вступает в продуктивные связи с лексемами, обозначающими прямые (*число, -пись*) или метафорические (*ось мироустройства как текста*) указания на элементы метаязыка. В этих образованиях *мир* функционирует как универсальный концепт, получающий значение организации текста, языка, когнитивных и лингвокреативных процессов.

Основная коммуникативная функция этих неологизмов — метаязыковая, т. е. ориентированная на «код сообщения», когда язык говорит о самом себе и собственной структуре [Якобсон 1987: 203]. Лексемы данной группы могут быть отнесены к сфере т. н. «воображаемой филологии» Хлебникова — особой футуристической модели мышления о языке и мире, в которой текст рассматривается как космогоническая структура, а язык — как творящий принцип, формирующий реальность.

5) «Мера-мир»: идея мира как равновесия и эталона

Примеры: *доломерие Лобачевского* <...> *тень чужих миров* (Курган Святогора, 1908); *измерение мира* из статьи «Время **мера мира**» (1916); *замірное — замерное* (цит. по Перцова 1995: 150).

В данных образованиях компонент *мир* переосмысливается через призму значения *мера*, что позволяет расширить спектр значений этого концепта

⁸ Весь текст: Юноша Я-Мир. / Я клетка волоса или ума большого человека, имя которому Россия. / Разве я не горд этим? / Он дышит, этот человек, и смотрит, он шевелит своими костями, когда толпы мне подобных кричат «долой» или «ура». Старый Рим, как муж, наклонился над смутной темной женственностью Севера и кинул свои семена в молодое женственное тело. / Разве я виноват, что во мне костяк римлянина? / Побеждать, завоевывать, владеть и подчиняться — вот завет моей старой крови (1908).

как единицы гармонии, баланса и космического порядка. Подобная семантизация основывается на приеме «внутреннего склонения слова» (ср. с *бог* — *бег*) и паронимической аттракции между словами *мир* и *мера* (от лат. *mētor* ('мерить'), греч. *μήτις* ('разум', 'расчёт', 'совет')). Этот поэтический прием сближает *мир* и *меру* как символические формы упорядочивания бытия и знания.

В таком значении *мир* функционирует как эталон, фиксирующий 'определенное, гармонически выверенное состояние', где язык и космос структурируются по аналогии с системой измерения. Эта концептуализация мира как *меры* сближается с античными представлениями о гармонически устроенном космосе (ср. с концепцией «гармонии сфер» Пифагора, значимой для поэта), а в поэтике Хлебникова получает развитие в идее языка как модели и проекции миропорядка, отражающего числовую и смысловую структуру мира. В этом смысле *мир* получает еще одно значение универсальной единицы смыслового и символического измерения.

Выводы

Таким образом, концепт МИР у Хлебникова не только включает разные значения слов-омонимов, но и расширяет полисемию за счет добавления целого спектра новых значений. Основанием для семантического расширения становится экспериментальная работа поэта по созданию новых слов с элементом **mir* и обращение к этимологическим связям и историческим языковым пластам. Движение вглубь языка позволяет возродить утраченные значения слов и выявить связи между разными славянскими языками.

Помимо этимологизации, вскрывающей межъязыковые связи, многочисленные словообразовательные эксперименты поэта с компонентом **mir* выражают ключевые идеи об антропоморфизации МИРА. В славянских языках имена с этим элементом обладали особым значением, связанным со сближением его объектных и субъектных функций: как агенса и как паценса (в зависимости от замены первого и второго элементов (ср. *Мирослав* и *Славомир* или у Хлебникова: *Велимир*, *светомир* и *мироось*, *миропись*). Многозначная интерпретация такого рода слов-композиций (как *Велимир*, *Ладомир* и др.), обусловленная омонимичностью глагольного компонента, позволила выделить в них значение активного воздействия со стороны «словотворца» на мир, побуждение к его трансформации и гармонизации.

Согласно «императивной» интерпретации имени *Велимир*, в его структуре усматривается императивный компонент, который акцентирует каузативный потенциал имени, раскрываемый в форме своеобразного автоимператива: *вели-мир(у)*, то есть 'прикажи миру', 'воздействуй на мир посредством слова'. Имя при этом наделяется перформативной функцией, осмысляясь как речевое действие с функцией побуждения, что соотносится с представлением о магической (заклинательной) функции имени в ар-

хаических культурах. Учитывая установку на актуализацию полисемии, характерную для Хлебникова, семантический анализ псевдонима включает также альтернативную этимологическую деривацию, согласно которой имя *Велимир* восходит к сочетанию лексем *великий* и *мир*, благодаря чему возможна интерпретация имени как ‘великий в мире’ или ‘несущий великий мир’. Сам Хлебников при этом оказывается и ономатетом, дающим имя, и «эвристом», выступающим в роли его активного интерпретатора. При анализе неологизмов (*Ладомир*, *Будимир*, *Всемир* и др.) были выделены новые значения концепта МИР, связанные с преобразованием, единением, антропоморфизацией, метаязыковой организацией и равновесием.

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова Нина. *Проблемы морфологии и словообразования: (На материале испанского языка)*. Москва: Языки славянских культур, 2007.
- Бирюков Сергей. «Недостижимый Хлебников». *Зборник Майице српске за славистику* 107 (2025): 77–82.
- Большой толковый словарь русского языка. [https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BC%D0%B8%D1%80&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BC%D0%B8%D1%80&mode=slovari&dicts[]=42) (дата обращения 11.07.2025)
- Головацкий Я. «Червоннорусская литература» *Поэзія славянъ. Сборникъ лучшихъ поэтическихъ произведенийъ славянскихъ народовъ въ переводахъ русскихъ писателей*. Санкт-Петербургъ, 1871. http://az.lib.ru/g/golowackij_j_f/text_1871_chervono_russkaya_lit_oldorfo.shtml (дата обращения 11.07.2025)
- Григорьев Виктор. *Будетлянин*. Москва: Языки русской культуры, 2000.
- Григорьев Виктор. *Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка. Избранные работы. 1958–2000-е годы*. Москва: Языки славянских культур, 2006.
- Даль Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка (Толковый словарь Даля онлайн)*. <https://slovardalja.net/word.php?wordid=2788> (дата обращения 11.07.2025)
- Дуганов Рудольф. «Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова». Дуганов Р.В. *Велимир Хлебников и русская литература*. Москва: Прогресс-Плеяда. 2008: 29–62.
- Илчев, Стефан. *Речник на личните и фамилни имена у българите*. София: Българска академия на науките, 1969.
- Парнис Александр. «Южнославянская тема Велимира Хлебникова. Новые материалы к творческой биографии поэта». *Зарубежные славяне и русская культура*. Ленинград, 1978: 223–251.
- Парнис Александр. «"Не юбилейте!": небольшой рассказ о Хлебникове и об одном мемуаристе. Зная 4 (2023) <https://znamlit.ru/publication.php?id=8641> (дата обращения 11.07.2025)
- Перцова Наталья. *Словарь неологизмов Велимира Хлебникова*. Вена; Москва: Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40, 1995.
- Русская грамматика* / Под ред. Н.Ю. Шведовой. Том I. Москва: Наука, 1980.
- Соколова Ольга. «Концепции “вселенского” и “универсального” языка в русском и американском авангарде». *Критика и семиотика* 22 (2015): 268–283.
- Соколова Ольга. «Диалог лингвистики и поэтического авангарда в начале XX века: эксперименты с универсальным языком». *Слово.ру: балтийский акцент* 14/2 (2023): 8–29.
- Степанов Юрий. *Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования*. Москва: Языки русской культуры, 1997.
- Топоров Владимир. *Исследования по этимологии и семантике*. Т. 2. Кн. 2. Москва: Языки славянских культур, 2006.
- Федорова Людмила. «Люди и вещи обыденного мира в сложных словах (еще раз о модели *guardabosque*)» *Логический анализ языка. Язык и мир. К столетию со дня рождения Нины Давидовны Арутюновой*. Москва: Канцлер, 2024: 280–289

- Фещенко Владимир. *Язык в языке: Художественный дискурс и основания лингвоэстетики*. Москва: Новое литературное обозрение, 2023. 368 с.
- Хлебников Велимир. *Собрание сочинений*. В 6 томах. Т. 2: Стихотворения 1917–1922. Москва: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001.
- Хлебников Велимир. *Собрание сочинений*. В 6 томах. Т. 3: Поэмы 1905–1922. Москва: ИМЛИ РАН; Наследие, 2002.
- Хлебников Велимир. *Собрание сочинений*. В 6 томах. Т. 6, кн. 1: Статьи (наброски). Ученые труды. Возвращения. Открытые письма. Выступления. 1904–1922. Москва: ИМЛИ РАН; Наследие, 2005.
- Шишкин Андрей. «"Велимир": об имени Хлебникова. *Europa orientalis* 15 (1996) URL: https://ka2.ru/nauka/chichkine_2.html#r48 (дата обращения 11.07.2025)
- Bustos Gisbert E. *La composición nominal en español*. Salamanca, 1986.
- Lakoff George, Johnson Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Lang Mervyn F. *Spanish Word Formation*. London: Routledge, 1990.
- Sokolova Olga, Feshchenko Vladimir. «Eugene Jolas and the Revolution of Language». *Music, the Avant-Garde, and Counterculture: Invisible Republics*. Palgrave Macmillan LTD, 2024: 83–96.

REFERENCES

- Arutyunova Nina. *Problemy morfologii i slovoobrazovaniya: (Na materiale ispanskogo yazyka)*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2007.
- Biryukov Sergey. «Nedostizhimyy Khlebnikov». *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 107 (2025): 77–82.
- Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka. [https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BC%D0%B8%D1%80&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BC%D0%B8%D1%80&mode=slovari&dicts[]=42) (data obrashcheniya 11.07.2025)
- Bustos Gisbert E. *La composición nominal en español*. Salamanca, 1986.
- Dal' Vladimir. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka (Tolkovyy slovar' Dalya onlayn)*. <https://slovardalja.net/word.php?wordid=2788> (data obrashcheniya 11.07.2025)
- Duganov Rudol'f. «Problema epicheskogo v estetike i poetike Khlebnikova». Duganov R. V. *Velimir Khlebnikov i russkaya literatura*. Moskva: Progress-Pleyada. 2008: 29–62.
- Fedorova Lyudmila. «Lyudi i veshchi obydenного mira v slozhnykh slovakh (eshche raz o modeli guardabosque)» *Logicheskij analiz yazyka. Yazyk i mir. K stoletiyu so dnya rozhdeniya Niny Davidovny Arutyunovoy*. Moskva: Kantsler, 2024: 280–289
- Feshchenko Vladimir. *Yazyk v yazyke: Khudozhestvennyy diskurs i osnovaniya lingvoestetiki*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023. 368 s.
- Golovatskiy Ya. «Chervonnorusskaya literatura» *Poeziya slavyan. Sbornik luchshikh poeticheskikh proizvedeniy slavyanskikh narodov v perevodakh russkikh pisateley*. Sankt-Peterburg, 1871. http://az.lib.ru/g/golowackij_j_f/text_1871_chervono_russkaya_lit_oldorfo.shtml (data obrashcheniya 11.07.2025)
- Grigor'ev Viktor. *Budetlyanin*. Moskva: Yazyki russkoy kul'tury, 2000.
- Grigor'ev Viktor. *Velimir Khlebnikov v chetyrekhmernom prostranstve yazyka. Izbrannye raboty. 1958–2000-e gody*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2006.
- Ilchev, Stefan. *Rechnik na lichnite i familni imena u b"lgarsite*. Sofiya: B"lgarska akademiya na naukite, 1969.
- Khlebnikov Velimir. *Sobranie sochineniy*. V 6 tomakh. Т. 2: Stikhotvoreniya 1917–1922. Moskva: IMLI RAN; Nasledie, 2001.
- Khlebnikov Velimir. *Sobranie sochineniy*. V 6 tomakh. Т. 3: Poemy 1905–1922. Moskva: IMLI RAN; Nasledie, 2002.
- Khlebnikov Velimir. *Sobranie sochineniy*. V 6 tomakh. Т. 6, кн. 1: Stat'i (nabroski). Uchenye trudy. Vozvzaniya. Otkrytye pis'ma. Vystupleniya. 1904–1922. Moskva: IMLI RAN; Nasledie, 2005.
- Lakoff George, Johnson Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Lang Mervyn F. *Spanish Word Formation*. London: Routledge, 1990.

- Parnis Aleksandr. «Yuzhnoslavjanskaya tema Velimira Khlebnikova. Novye materialy k tvorcheskoy biografii poeta». *Zarubezhnye slavyane i russkaya kul'tura*. Leningrad, 1978: 223–251.
- Parnis Aleksandr. «"Ne yubileyte!": nebol'shoy rasskaz o Khlebnikove i ob odnom memuariste. *Znanya* 4 (2023) <https://znanmlit.ru/publication.php?id=8641> (data obrashcheniya 11.07.2025)
- Pertsova Natal'ya. *Slovar' neologizmov Velimira Khlebnikova*. Vena; Moskva: Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40, 1995.
- Russkaya grammatika* / Pod red. N. Yu. Shvedovoy. Tom I. Moskva: Nauka, 1980.
- Shishkin Andrey. «"Velimir": ob imeni Khlebnikova. *Europa orientalis* 15 (1996) URL: https://ka2.ru/nauka/chichkine_2.html#r48 (data obrashcheniya 11.07.2025)
- Sokolova Ol'ga. «Kontseptsii "vselenskogo" i "universal'nogo" yazyka v russkom i amerikanskom avangarde». *Kritika i semiotika* 22 (2015): 268–283.
- Sokolova Ol'ga. «Dialog lingvistiki i poeticheskogo avangarda v nachale KhKh veka: eksperimenty s universal'nym yazykom». *Slovo.ru: baltiyskiy aktsent* 14/2 (2023): 8–29.
- Sokolova Olga, Feshchenko Vladimir. «Eugene Jolas and the Revolution of Language». *Music, the Avant-Garde, and Counterculture: Invisible Republics*. Palgrave Macmillan LTD, 2024: 83–96.
- Stepanov Yuriy. *Konstanty: Slovar' russkoy kul'tury. Opyt issledovaniya*. Moskva: Yazyki russkoy kul'tury, 1997.
- Toporov Vladimir. *Issledovaniya po etimologii i semantike*. T. 2. Kn. 2. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2006.

Олга Соколова

КОНЦЕПТ МИР У ПЕСНИЧКОМ ЈЕЗИКУ ВЕЛИМИРА ХЛЕБЊИКОВА

Резиме

У чланку се истражују творбени експерименти Хлебњикова, који су у вези са стварањем у његовом опусу веома честих неологизама с компонентом **mir*. Разматрају се различити приступи етимологији имена *Велимир* и нуди се додатна интерпретација његовог имена као сложене речи, чија се особеност огледа у почетној позицији глаголске компоненте у граматичком облику императива, што омогућава да се истакне, с једне стране, утицајна, узрочна, а с друге, хеуристичка функција његовог имена. То се доводи у везу с чињеницом да је његово творење имена део песниковог естетичког програма, у коме сам иступа у улози и ономотете, и „хеуристе“-интерпретатора. У чланку се даје систематизација јединица с компонентом **mir* у зависности од њихове семантичке и прагматичке специфике. Издвојене су следеће групе јединица: «твори-мир» (срп. „стварај-свет“), с идејом метајезичке организације света и «мера-мир» (срп. „мера-свет“) с идејом света као равнотеже и еталона. Систематизација ових јединица дала је могућност да се открије широк спектар нових значења речи *мир* у Хлебњиковљевом стваралаштву.

Кључне речи: полисемија, неологизација, сложене речи, императиви, песничка авангарда, Хлебњиков.

Василиса Шливар
Филологический факультет
Белградского университета
iolanthe.v@gmail.com
ORCID 0009-0004-3356-6411

Vasilisa Šljivar
Faculty of Philology
University of Belgrade
iolanthe.v@gmail.com
ORCID 0009-0004-3356-6411

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ — СВОЕНРАВНЫЙ БОГ ВЛАДИМИРА КАЗАКОВА

VELIMIR KHLEBNIKOV — VLADIMIR KAZAKOV'S WILFUL GOD

В статье рассматривается преемственность Владимира Казакова Велимиру Хлебникову. Органическое продолжение ключевых идей Хлебникова и механизмы их репрезентации в поэтике Казакова прослеживаются на нескольких уровнях. Прежде всего, исследуется многожанровость как главный принцип построения текста у обоих поэтов, делающий структуру произведений коллажной или монтажной. Затем, связь между будетлянином и абсурдистом выявляется на уровне ситуативности, тем и мотивов, затрагивающих центральный вопрос — смерти: прослеживается транспонирование ситуации встречи в салоне Барышни Смерти, героини хлебниковской пьесы *Ошибка Смерти* в роман Казакова *Ошибка живых*, толкуются мотивы бритвы/лезвия, горла, белоснежного носового платка, крови, напрямую унаследованные Казаковым от Председателя Земного шара. Стержневым моментом статьи предстает обращение к языку, в том числе к языковым модуляциям поэтов — от зауми до ее пародирования и далее к бессмыслице — призванным расшатать окостенелые формуляции и шагнуть за пределы ума в неизведанные просторы. Автор приходит к выводу, что попытка взглянуть со стороны, извне, из нового поэтического слова — это и есть поэтическая трансгрессия в духе Мартина Хайдеггера, чье понятие языкового измерения дает иную оптику на сопологаемые творческие акты, позволяя понять суть и развитие авангардного эксперимента Хлебникова и Казакова — отрешенность слова, преодолевающего время и пространство, размывающего смерть.

Ключевые слова: многожанровость, сверхповесть, драма, языковое измерение, языковой эксперимент, языковой театр, время-пространство.

маете?/— О чем вы думаете?/— О чем вы думаете?.. (и т. д.)» (Там же: 34). «И вот в один из холодов мы снова встретились с ней:/— И вот в один из холодов мы снова встретились.../— И вот в один из.../— И вот снова.../— В.../— Холод.../— Встретились.../— Из...» (Там же: 40). «Тут входит Тидохв» (Казаков 1972: 29). «До(ночь)ждь» (Казаков 1995: 143). «Я замечаю, что мой род с каждым годом ста/открывает та/подарок императрицы/ба-керку и нюхает /новится древнее» (Казаков 1972: 26), вплоть до обращения к графическому и концептуальному пластам в «Прекрасном зачеркнутом стихотворении» или в стихотворении-стуле¹.

Среди подобных приемов текстуальной и словесной манипуляций, характерных для футуристов вообще, и перекочевавших к Казакову в том числе через А. Крученых, весьма близкими к поэтике Хлебникова предстают те, касающиеся капитального замысла будетлянина — выявить значение определенных согласных звездного языка. В частности, это не попад вкрапленные, ничем не мотивированные цепочки слов на одну согласную: «Слова на “б”»: бучиться, бороздник, биандрия, бабувизм, бесперечь, бормотун, бланфикс, бленда, бейшлот, баиньки, бекар, безуханный» (Казаков 1982б: 72), и пародия на побуквенное истолкование имени возлюбленной — Зиглинда:

«Есть только одно имя — З И Г Л И Н Д А.
Жесткие звездные ночи отделяют букву от буквы.
З-з-з-з-з — это Крученых, зудесник.
И — блестящая неумолимая прямизна крыш.
Г — горло.
Л — это Л.
Н — первая буква в ржавом алфавите ливней.
Д — последняя.
А-а-а-а-а! — срывается прямизна крыш...
И — ... и рассекает пространство насмерть» (Казаков 2003: 160–161).

Также встречаются примеры, где знак препинания заменяет вопросительное (говоря словами самого Казакова, вопрошательное) или восклицательное высказывание в целом: «вот самый краткий ответ: !» (Там же: 432), в чем прослеживается намек на хлебниковское эпатажное стихотворение, состоящее только из знаков препинания, прочитанное на заседании Цеха

¹ Ср. еще: «Как видите, повеяло вертикальными тенденциями. Что ж, эти столбики слов не так уж плохи. Скажу больше, они п

р
е
к
р
а
с
н
ы
!» (Казаков 2003: 247).

поэтов 10 января 1914 г. Этот ряд можно продолжить стихотворением «Таблица умножения», напрямую восходящим к хлебниковским числовым истолкованиям возможностей познания механизмов репрезентации мира.

Словоновшество такого типа присуще как раннему, так и позднему творчеству Казакова. Однако если сперва заумь воспринималась автором одним из ключевых средств остранения текста, постепенно она доводится до крайности в пародийном ключе, свидетельствуя об уходе в сторону бессмыслицы — главного фактора отрешенности казаковской поэтики, постигающей мир абсурдом. В некоторых случаях отдельные обобщенные слова неожиданно берут на себя функцию целого высказывания: «Вот в нескольких чертах описание моего тогдашнего состояния: черта, черта, черта, черта, черта, черта...» (Там же: 41). Трансформация усугубляется — местами слова и реплики превращаются в иконические знаки, практически сворачиваясь до графического изображения вербального содержания, обладающего той же функцией: «Вообще, если кто-нибудь займется изучением моей жизни, то столкнется с массой загадочного и таинственного. Ключ к разгадке: » (Там же: 40), или же полностью лишённого смысла: «— Тп069Б2%ЖыФ, «юОА4=9И §§ = = Т%25СьБдлы9щТППИ%:::%Е и а : ъът-РАМ, Аьч, 3-3+§N*9107!=Эо/н/ь/ — Что вы! Что вы! Совсем наоборот!» (Казаков 1995: 153). Усугубление прослеживается в уподоблении слова-знака персонажу: «Гречанка: “Любит?” Да: “Нет”» (Казаков 1972: 33). Следует обратить внимание и на скользящие примеры овеществления знака-слова, возникающие на ассоциативном уровне, порожденном графическим обликом знака: «3-Й ГОЛОС. Господи! Где же твое милосердие??*/4-Й ГОЛОС. Милосердие??*/ Из этих вопросительных знаков выйдут превосходные крюки для пыток» (Казаков 1995: 175). Далее Казаков смещает языковой эксперимент с словообразовательного и фонетического уровней на уровень синтаксическо-семантический, что результирует в уходе от пласта буквы и звука к катахристическому соединению несоединимых слов. Сдвиг этот не без корней — они в творчестве Хлебникова, именно таким образом работающего над расширением значения слова, над его освобождением: «Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки» (Хлебников 1986: 624)². Преломленное сквозь призму поэтики обэриутов, а это значит сквозь призму абсурдного мировоззрения, казаковское слово подчас претерпевает более радикальную деконструкцию, лишаящую его смысла.

Новое отношение к слову порождает новые отношения между словами, посягающие на устойчивые когнитивные процессы, требующие выхода из окостеневших смысловых формуляций. Со слов сняты оковы и оно теперь, действуя, запускает процесс преумления, метанойи, тем самым

² Ср., к примеру, в произведении *Зангези*: «Я, волосатый реками! / Смотрите, Дунай течет / У меня по плечам!» (Хлебников 1986: 495).

позволяя взглянуть на мир по-другому, «голыми глазами». Заумное, или точнее сверхумное слово раскрывает некое сверхумное, прежде неизведенное пространство, взгляд из которого нуждается в особой форме выражения. Туда уходит корнями совершенно своеобразная текстуальная организация Хлебникова, получившая свое определение в понятии сверхповести, и осуществленная в наибольшей мере в произведении *Зангези*, а также в *Детях Выдры*, *Войне в мышеловке* — произведениях особо чтимых и не случайно цитируемых наследником: именно сверхповести вторит Казаков своими гибридными текстами.

Фрагментарность, ассоциативность, акаузальность, прерывистость, алогизм — вот главные особенности обоих поэтик, диктуемые живым, перформативным словом. И если перечисленные характеристики обнаруживаются и у других представителей авангарда, предшествующих Казакову, то многожанровость выступает наверное самым ярким и самым наглядным аргументом преемственности Казакова Хлебникову. Такой трактовке дополнительно способствует тот факт, что многожанровости у обоих поэтов отводится существенная роль.

Наподобие сверхповести *Зангези*, в которой заумные фрагменты чередуются со случайными диалогами, выполненными в игриво-шуточной манере, с пассажами ремарочной прозы и псевдо-научного трактата, Казаков «собирает решает»³ свои произведения нестандартным соединением различных прозаических, поэтических и драматических текстуальных кусков. Но на этом его эксперимент не исчерпывается. В основную, принципиально абсурдистскую, сугубо ремарочную прозу автор неожиданно, без какой-либо мотивировки, вставляет документальные и автобиографические экскурсы разного рода, еще пуще расшатывая структурные связи: дневниковые записи, письма возлюбленным Тане и Ире-Матрешечке, письма близких людей — сестры, брата Алексея Казакова, духовника о. Кирилла, переводчика Петера Урбана, швейцарских друзей Кати и Феликса Ингольдов; затем фрагменты, посвященные Н. Харджиеву, А. Крученых — письмам, встречам и разговорам с ними о А. Введенском, И. Игнатьеве, Ю. Тынянове, О. Розановой, В. Хлебникове, К. Малевиче, М. Чердынцеве, Д. Хармсе, П. Филонове, П. Бромирском, Е. Гуро, И. Северяnine, А. Ривине, И. Терентьеве; выписки из их произведений, а также из Священного писания (о Саваофе, послание Коринфянам), из речей святых отцов (св. Григория Паламы, св. Исаака Сирианина, аввы Пимена, аввы Исаака Отшельника, Палладия Мниха, Кирилла Александрийского, св. Варсонофия Великого,

³ Слова, которыми Хлебников обозначил конец работы над сверхповестью *Зангези*, отсылающие к мотажно-коллажному принципу построения текста. Об этом пишет и А. Россомехин в предисловии к книге *Сверхповесть "Зангези" Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Рецензия. Документы. Исследования. Иллюстрации*: «В феврале-марте 1922 года Хлебников делает дневниковую запись со списком своих произведений и фразой: "'Зангези' собран решен". В этой лаконичной фразе — семантика комбинаторного расклада, коллажа, пазла» (Россомехин 2021: 9).

киевского чудотворца Алимпия), экскурс о старце в Скиту, о любви к Богу и страдальческих слезах; энциклопедические интерполяции, например: литье стали, история игральных карт, в архиве обнаруженная статья об отряде клешненосных осликов, возможно, пародирующая ранние орнитологические исследования будетлянина. Отдельно стоят исторические экскурсии, относящиеся к историческим эпизодам, событиям, городам, где автор обращает свой взор как к национальной, так и к мировой истории: Рюриковичи, Вологда, Ташкент, установление ордена Андрея Первозванного, русско-турецкая война, венгры, Мальтийский орден, Белостокский полк, и т. д. Вслед за Хлебниковым, который в шестом парусе сверхповести *Дети Выдры* вводит исторические личности в качестве общающихся персонажей, Казаков обращается к Карлу V, Стефану Баторию, Людовику XVI.

Мистификация жанра, достигаемая организацией текста по принципу монтажа, или в случае Казакова скорее коллажа (поскольку в рамках изобразительного искусства он охотно работал в этой технике), на первый взгляд приводит вовсе не к единому, а наоборот, к предельно фрактальному тексту. Что однако удерживает текст от распада? Что объединяет? Лирический субъект, в обоих случаях предстающий явным alter ego поэта и одновременно местом происходящего. Мозг, сознание, мысль объективированного, и тем самым растворенного в мире лирического персонажа — вот главный топос произведений Хлебникова и Казакова, в чем нехотя вспоминается «мозговая игра» А. Белого. Девятая плоскость в сверхповести *Зангези* — это плоскость мысли. Действие пьесы *Госпожа Ленин* и вовсе протекает в сознании перед голой стеной. «Я в мозгу. Подмостки перенесены из мира в мозг, законы мозга более гибки, чем мира, мыслимое больше бывающего», пишет Хлебников в черновике сверхповести *Дети Выдры*, последний парус которой происходит в душе отождествляемого с поэтом сына Выдры, предстающей в виде «острова высокого звездного духа»: «На острове вы. Зовется он Хлебников. / Среди разъяренных учебников / Стоит, как остров, храбрый Хлебников» (Там же: 453). К образу острова поэт обращается и в последних строках произведения, в реплике «Голоса из нутра души»:

«Как на остров, как на сушу,
Погибая, моряки,
Так толпой взошли вы в душу
Вышим манием руки.
Беседой взаимной
Умы умы покоят,
Брега гостеприимно
Вам остров мой откроет»

(Там же: 454).

Казаков, в свою очередь, не дает подобных прямых намеков, определяющих пространство текста как пространство души, мысли, сознания.

Помимо предельной фрактальности, основывающейся в том числе на автобиографичности и восходящей к концепции разорванного сознания, отсылкой к такому прочтению может послужить весьма распространенная форма мысленных, вслух произносимых диалогов, апеллирующая к существенной для автора теме молчания.

В мысли, в сознании, в молчании — это значит в языке. «Язык мостит первые пути и подступы для всякой воли к мысли. Без слова любому действию не хватает того измерения, в котором оно могло бы найти себя и оказать воздействие. Язык никогда не есть просто выражение мысли, чувства и желания. Язык — то исходное измерение, внутри которого человеческое существо вообще впервые только и оказывается в состоянии отозваться на бытие и его зов и через эту отзывчивость принадлежать бытию» (Хайдеггер 1993: 254–255). Именно слово, язык, будучи «домом бытия», чреватые сверхпространством. Не жанр и не форма в центре внимания рассматриваемых поэтических экспериментов, а слово — живое слово, порождаемое иным отношением к языку, и тем самым способное раскрыть новые просторы, где царят законы языкового измерения.

Попыткой изобразить неведомые просторы и являются отрешенные гибридные тексты Хлебникова и Казакова, собранные не только коллажным соединением разнородных кусков текста, но также их организацией по драматическому принципу. В обоих случаях преобладают особенности драматического текста: диалогичность, ремарочность, динамичность, фрагментарность, графический облик. Насколько, все-таки, эти произведения соответствуют представлениям о драме, как театральном, зрелищном тексте? Исходя из предлагаемой концепции — мало. Если в случае Хлебникова это не так очевидно, несмотря на явные намеки, например, в сверхповести *Зангези* те же самые «плоскости слова»: мысли, птичьего, звездного и языка богов, а также утверждение: «Пространство звучит через Азбуку» (Хлебников 1986: 477), и чуть дальше: «Плоскости, прямые площади, удары точек, божественный круг, угол падения, пучок лучей прочь из точки и в нее — вот тайные глыбы языка. Поскоблите язык — и вы увидите пространство и его шкуру» (Там же: 481), то у Казакова все более наглядно. Усваивая идеи Хлебникова не без влияния рассуждений Н. Харджиева⁴ и творческого опыта А. Введенского, он развивает их вплоть

⁴ В отличие от утвердившегося мнения о зрелищности, сценичности драматургических произведений Хлебникова, Харджиев отстаивал тезис, что «Хлебников — вообще не драматург» и что «“театр” Хлебникова — выдумка Татлина, который еще в 1917 г. пытался поставить его малые пьесы. Затея, к счастью, не реализовалась. Но зато после смерти Х <Хлебникова> Татлин вцепился своими волчьими зубами в сверхповесть “Зангези”. О блистательном провале этого спектакля мне “по секрету” сообщил клевет Татлина — Н. Н. Пунин. Татлин (гениальный оформитель) готов был превратить в зрелище любое произведение Хлебникова. Татлин не понимал, что поэзия не нуждается ни в бутафории, ни в скоморохах» (Харджиев, цит. по: Парнис 2021: 234). И далее: «Для определения нереализуемой на сцене драматургии нужно сочинить новый термин. <...> Вся настоящая литература драматургична, но не каждая пьеса — зрелище (это и есть театр). <...> Футури-

до сотворения нового жанра — языкового театра (А. Рясов). Рассмотрим это поближе.

Подвергая ум поэтической критике, Казаков собирает по своему определению прозаические, а на самом деле преимущественно драматические коллажи, в которых конфликт помещается не среди персонажей, и не среди событий, а как раз среди слов. Бесконечные бессюжетные диалоги и рефлексии случайных прохожих-призраков-теней на первый план ставят язык; слово становится стержнем, вокруг которого и в котором являет себя событие бытия как присутствия — живая абсурдная жизнь. Воскрешенное авторскими манипуляциями, теперь оно манипулирует автором, трансформируя все в языковую игру. По этой причине и драматические элементы доводятся до абсурда: ремарки становятся полноправным текстом, сцена и буква — действующим лицом, знак препинания — репликой⁵. Текст не только утрачивает зрелищность, обнаруживая потенциал к развитию языкового театра — «пьесы как события языка, как прибежища образов, способных раскрыться только на этой жанровой территории, как повествования о метафизике драматургии» (Рясов 2023: 91) — наследующего драме для чтения немецких романтиков, но также выходит за рамки драмы, тесно переплетаясь с прозаическими и лирическими пассажами⁶. Преодоле-

сты, не поставившие в 1913 г. пьесы Хлебникова, были правы. На совести Татлина провал “сверхповести” (все жанры!) “Зангези”. <...> Нелепое тщеславие» (Там же: 234–235). Бескомпромиссная установка Харджиева, возможно, недостаточно обоснована, тем более если иметь в виду, что Хлебников в 1917 году с тем же Татлиным и Артуром Лурье заключил договор о постановке трех пьес: *Ошибка Смерти*, *Госпожа Ленин*, *13 в воздухе* (Там же: 233). Однако эта установка существенна для понимания позиции Казакова, боготворившего искусствоведа и считавшего его своим учителем.

⁵ О творчестве Казакова как событии языка пишет А. Рясов в книге *Антонен Арто и смерть постдраматического театра*. Размышляя о постдраматическом театре в связи с методом А. Арто, с его «сущностной драмой как изначальным архетипом театра, как потоком, постоянно сменяющим границы между философией, безумием, искусством и жизнью» (Рясов 2023: 83), А. Рясов подлинной выдвигает проблему неотделимости драматического от сценического: «<...> в отличие от поэзии и прозы — драматургия до сих пор не обнаружила себя как событие языка, а не коммуникации» (Там же: 86). Языковой эксперимент Казакова видится Рясову как «стилистическое осмысление» затянувшейся путаницы: «Персонажи Казакова отнюдь не ограничиваются театральной игрой, а вступают в диалоги даже с пунктуацией, превращая вопросительные и восклицательные знаки в полноправных участников действия. Синтаксис драматургии не в меньшей степени, чем стихотворная строка, оказывается особым способом высказывания, и перечисления действующих лиц или авторские пояснения отнюдь не ограничены здесь ролью средств производства. А реплики и ремарки становятся первобытными масками, которые герои и автор попеременно передают читателю» (Там же: 91).

⁶ В этом контексте следует рассматривать и весь пласт стихотворений «для глаза», отмеченный С. Бирюковым в уже упомянутой книге: «Видимо, эти стихи “для глаза”, ибо при чтении их вслух, если мы будем учитывать не концы строк, а явно слышимую рифму, то невольно приведем строки в “нормальное” положение» (Бирюков 2014: 240). Вслед за ним Д. Давыдов делает чуть иной вывод в тексте «О поэзии и поэтике Владимира Казакова: заметки к описанию», затрагивающий вопрос размытой границы между поэзией и прозой: «Далеко не всегда за графическим острашением вскрывается вполне регулярный стих, что создает дополнительную сложность при «переводе». Особенно это касается крупных произведений, таких, как поэма *Кавказский корпус*: состоящая из диалогов, она

нием жанровых модальностей в рамках поэтического слова Казаков по сути возвращает прозу и драму поэзии, понимаемой в качестве первобытного синкретизма. В пользу такого прочтения говорит также сущностная укорененность автора в Поэзии: «выдвигая в рамках своей творческой программы прозу (и в некотором смысле драматургию) как основу творческой самоидентификации, *внутри* прозаических и драматургических текстов он делает стихотворную речь всепроникающей, а роль поэзии и поэта (вероятно, в данном случае их стоило бы написать с прописных «П»)) безусловно утверждает в самом высшем из возможных рангов» (Давыдов 2023: 292). Таким радикальным сдвигом, Казаков вторит и Хлебникову, и авангарду в целом, то и дело черпающем вдохновение в примитивных формах искусства — отражениях единства с миром.

Тотальный выход в язык объективированного лирического *я* сопровождается переоценкой и релятивизацией времени и пространства. Примеры поворачивания времени вспять, обратной перспективы, практически иллюстрирующие размышления Флоренского о воспринимательском синтезе мира, постигаемом в единении субъекта и объекта, прослеживаются не раз у обоих поэтов. Граница между двумя основными категориями познания размывается: «Я ведь умею шагать/Взад и вперед/По столетьям» (Хлебников 1986: 498), пишет Хлебников, открывая своим будетлянским стихом, говоря словами В. Маяковского, новые материи — *Мирсконца*. В таком мире — в отражении — пребывает Казаков: «даже расстояние — не просто старинный отрезок, но долгий стук по неровностям дня, рост суме рек от крыши до сентябрьских высот» (Казаков 2012: 46). Не мудрено тогда, что у обоих поэтов мертвецы и призраки ведут диалоги с живыми; вещи и отвлеченные понятия антропоморфизируются, бунтуют, в то время как люди превращаются в бледные, бессильные тени; человек утопает в природе, становясь ее частью, как у Хлебникова, или дрожит перед фантастически враждебным городом, о чем пишет Казаков. Метаморфоз, условность, взаимозамещение, отказ от каких бы то ни было границ⁷, мерцание, отражение, обратность — вот главные языковые механизмы, с помощью которых создаются искривленные гибридные образы и соплагаются совершенно разные эпохи и места. Более того, ими полностью устраняется разница между искусством и жизнью.

Перемещая место и время в языковое сознание лирического *я*, делая человека «местовременной точкой» (Хлебников 2006: 85), Хлебников бесспорно восходит к теории Г. Минковского о четвертом измерении, а также

вроде бы особенно вызывает к «переводу», но соотношение реплик семантически нагружено, и здесь всякое приведение стиха к норме будет разрушительно для ткани текста. Возникает аналогия с «мнимой» (по М. Л. Гаспарову) или «метрической прозой» (по М. И. Шапиру и Ю. Б. Орлицкому), т. е. прозаической записью, в которой опознается как метрический регулярный стих (могущий обладать и разного рода вторичными стиховыми признаками: рифмой и т. д.)» (Давыдов 2023: 297).

⁷ Ср. с призывом Хлебникова в «Воззвании Председателя земного шара»: «Падайте в обморок при слове “границы”:/Они пахнут трупами» (Хлебников 1986: 610).

к натурфилософским и космическим идеям Н. Федорова, В. Вернадского, К. Циолковского. В поэме-сверхповести *Война в мышеловке* читаем:

«Воин! Ты вырвал у небес кий
И бросил шар земли.
И новый Ян Собеский
Выбросил: “Пли!” —
Тому, кто
Уравнение Минковского
На шлеме сером начертал
И песнезovem Маяковского
На небе черном проблистал».

(Хлебников 1986: 463)

Практически параллельно с математическими открытиями, поэт в собственном творческом акте преодолевает время и пространство, доказывая то, о чем намного позже напишет Хайдеггер — что только в языке можно «преодолеть непреодолимый предел» (М. Бланшо); что только поэтическое слово может стать трансгрессивным полем языка, обоснованием непреходящего. Оно является точкой прорыва в сверхумное языковое измерение — по Полякову, «космический век», где время и пространство слиты в бесконечном круговороте хаосмоса, а смерти нет. «Мой основной закон времени... Когда будущее становится благодаря этим выкладкам прозрачным, теряется чувство времени, кажется, что стоишь неподвижно на палубе предвидения будущего. Время исчезает, и оно походит на поле впереди и поле сзади, становится своего рода пространством» (Там же: 14).

Борьба за время и за снятие его осады посредством свободного слова⁸ — ключевая тема поэтики Казакова. Вырывая момент из временного континуума посредством многочисленных мотивов — мгновения, мига, минуты, секунды, звезды, шага, чая, часов — поэт понимает его, как точку настоящего, вбирающую прошедшее и будущее, отождествляющуюся с ними. Неустанным обращением к эпизодам и событиям прошлого, его актуализацией, Казаков не только раскрывает важную для своей концепции тему памяти, но также встает в один ряд с Хлебниковым, перенимая у него образ воина времени и трансформируя его, по законам поэтики абсурда, в случайного воина — собственное alter ego: «Я встретил одного художника и спросил, пойдет ли он на войну? Он ответил: “Я тоже веду войну, только не за пространство, а за время. Я сижу в окопе и отымаю у прошлого клочок времени. Мой долг одинаково тяжел, что и у войск за пространство”» (Там же: 525). Борьба за время с помощью слова-памяти — это федоровская борьба за вечность, неприятие «мира смерти», «заставляющего подыматься кровь воина без кавычек»⁹. Это главная борьба Казакова, по-

⁸ Ср. у Хлебникова в мистерии *Скуфья скифа*: «Я помнил слова седого жреца: “У вас три осады: осада времени, слова и множеств”» (Там же: 539).

⁹ Ср. в письме Хлебникова к сестре от 1921 года: «Мы живем в мире смерти, до сих пор не брошенной к ногам, как связанный пленник, как покоренный враг, — она заставляет во мне подыматься кровь воина без кавычек. Да, здесь стоит быть воином» (Там же: 29).

сколько сокращение времени до одного мгновения в настоящем представляет собой не его отрицание, а, наоборот, его предельное расширение — границы одного момента, преломленные сквозь языковую призму, разрастаются до вечности; настоящее становится прорывом в безвремяне¹⁰: «о будущем: оно представляется вне времени» (Казаков 1982б: 35).

Специфическое понимание времени, идущее и от Хлебникова, и от обэриутов, во многом передается Казаковым через уже упоминаемые диалогизацию и жанровую фрагментацию текста. Реплики и пассажи следуют друг за другом лишь номинально, в то время как в контексте языкового измерения они являются обособленными мгновениями, существующими параллельно, на одной плоскости, наподобие simultaneity в хлебниковской «колоде плоскостей слова». Симультанность мгновений в свою очередь отсылает к идее о множественности соседних миров (Л. Липавский), чреватой потенциалом к преодолению смерти.

Победа над смертью — стержневая тема драмы Хлебникова *Ошибка смерти* (1915), транспонируемой Казаковым в романе *Ошибка живых* (1976), уже в заглавии обыгрывающем прототекст. Казаков явно перенимает хлебниковскую обстановку, создавая излюбленную и постоянно повторяющуюся сцену встречи бледных, малоподвижных, молчаливых гостей-призраков в салоне хозяйки — Барышня Смерть, окружена двенадцатью бледными, все пытающимися ожить мертвецами: «Они молчат, они умерли, как огонь, брошенный на снег, и лица их белы, как пятно мела на стене. Да, это харчевня мертвых гуляк» (Хлебников 1986: 426). При этом Барышня Смерть — главная героиня «трагической буффонады» (О. Мандельштам) — бесспорно является прообразом центрального женского персонажа Казакова — хозяйки, а также, в ключе будетлянина, олицетворением центральной поэтической проблемы¹¹. «Председателю земного шара», автор повторно вторит образами слепой невесты и гречанки-наездницы, хлыстом разрубающей обезумевший от боли воздух: «Появляется цирковая наездница. В ее руке упругий вздрагивающий хлыст. Воздух вокруг нее расступается» (Казаков 1995: 110), построенным по модели все той же хлебниковской героини: «И в белом вся бродит с хлыстом среди гостей. Укротительница среди своих зверей» (Хлебников 1986: 426); «Барышня Смерть. С носовым платком плохо видно. Сам налей себе. В черном бочон-

¹⁰ Ср. у Хайдеггера в тексте *Время и бытие*: «...настоящее в смысле присутствия настолько резко отличается от настоящего в смысле Теперь, что настоящее как присутствие никоим образом не поддается определению из настоящего как Теперь. Скорее возможным кажется обратное. Окажись это верным, настоящее как присутствие и все принадлежащее к такому настоящему должно было бы называться собственно временем, хотя непосредственно оно не имеет в себе ничего от привычно представляемого времени в смысле исчислимой последовательности Теперь» (Хайдеггер 1993: 397–398).

¹¹ Отождествлением этой героини с возлюбленной лирического персонажа и ее ипостасями, Казаков делает ее носителем одновременно эротического и танатического начал — стержневых принципов творческого акта, что прочитывается на следующем этапе уподобления, где возлюбленная уравнивается с прозой.

ке, в черном твоя вода. Слушай! Не обмани меня! Как женщина, когда ее ведут в застенки, обнимает ноги палача, так я обнимаю и целую твои. Я ослепла. Я не вижу. Мой череп у тебя, у силача» (Там же: 427).

Следовательно, отождествление хозяйки с Барышней Смертью прочитывается как постоянное возвращение лирического я ко всем встречающей и объединяющей смерти, чреватой жизнью, поскольку умерев, Барышня Смерть, вторя апотеозу условности в пьесе А. Блока *Балаганчик*, встает как ни в чем не бывало, переходя по сути в соседний мир — текст закончился. Подобная отмена смерти встречается и в других текстах Хлебникова, например, в концовке сверхповести *Война в мышеловке*:

«Ветер — пение
Кого и о чем?
Нетерпение
Меча стать мячом.
Я умер, я умер,
И хлынула кровь
По латам широким потоком.
Очнулся я иначе, вновь
Окинув вас война оком»

(Там же: 465).

Пару лет спустя, в своем итоговом произведении, Хлебников даст очередную вариацию этой коды в сверхповести *Зангези*:

«Плоскость XXI
ВЕСЕЛОЕ МЕСТО
Двое читают газету.
Как? Зангези умер!
Мало того, зарезался бритвой.
Какая грустная новость!
Какая печальная весть!
Оставил краткую записку:
“Бритва, на́ мое горло!”
Широкая железная осока
Перерезала воды его жизни, его уже нет...
Поводом было уничтожение
Рукописей злостными
Негодьями с большим подбородком
И шлепающей и чавкающей парой губ.
Зангези
(входя)
Зангези жив,
Это была неумная шутка»

(Там же: 504).

Произведения же Казакова полностью пронизаны одинаковым решением вопроса обреченности. В разговорах взаимозамещающихся с мертвецами, призраками, тенями живых персонажей, постоянно тематизируются,

подчас даже в пародийном ключе, смерть, самоубийство, воскрешение: «ПЕРМЯКОВ [...] Боже, я забыл! Мне давно уже пора быть в могиле, а я все еще здесь! ... (убегает)» (Казаков 1995: 45). Мотивами хлынувшей крови, воинских лат, белого носового платка и крови, бритвы и горла, развивающими эти темы, автор напрямую наследует Хлебникову.

Носовой платок, получаемый Барышней Смертью взамен за череп: «Тринадцатый. Отвинти свой череп. Довольно! Чаша тринадцатого гостя. А вместо него возьми мой носовой платок. Он еще не очень грязен и надут (разворачивает)» (Хлебников 1986: 427), намекает, что к атрибутам смерти следует отнести и казаковский мотив ослепительно белого носового платка. Всегда связанный со страшным, драматичным моментом кровотечения — то ли в случаях ранения персонажа, его распада, то ли в случае кровавого дождя — носовой платок предстает знаком надвигающейся катастрофы: «Чувство тревоги нарастало, окна были холодны и стремительны. Кто-то вскрикнул, какой-то молодой гость. “Ах!” — побледнел он. Он выдернул белоснежный носовой платок и тут же окрасил его, проведя им по лицу. “Ах!” — хозяйка откликнулась. Секунды бежали тоненькой струйкой» (Казаков 1995: 100); «2-Й ГОСТЬ Достаю платок и ужасаюсь: он такой белоснежный, что вот-вот окрасится!» (Там же: 101); «6-Й ГОСТЬ Или взять другой случай, когда цвет и вкус не совпадают. Тогда на кончике вечности не язык, а нынешний день, окрашенный, как платок, который еще мгновение назад был белоснежным» (Там же: 103).

Устойчивым сочетанием контрастных поэтологом — белоснежного носового платка с алой кровью — и его варьированием в мотивной паре бритвы (у Казакова еще лезвия) и горла, разделяющей то же самое смысловое поле, Казаков вслед за Хлебниковым на синкретизованном визуальном уровне подчеркивает драматизм и эстетику завуалированного образа самоубийства. «Есть скрипки трепетного, еще юношеского, горла и холодной бритвы, есть роскошная живопись своей почерневшей кровью по белым цветам» (Хлебников 1986: 536), пишет Хлебников в произведении «Ка», вкуче со стихами запечатлевая кончину Ивана Игнатьева:

«И на путь меж звезд морозный
Полечу я не с молитвой,
Полечу я мертвый, грозный,
С окровавленной бритвой»

(Там же).

О смерти Игнатьева напишет и Казаков в романе *От головы до звезд*, сугубо редуцируя хлебниковский образ до действующего кровотокающего слова: «Знаете имя, истекающее кровью? Иван Игнатьев...» (Казаков 1982б: 17–18), резонирующего с репликами, следующими за стихами самоубийцы и опережающими пассаж из истории футуризма, связанной с поэтом:

«—Здесь стол. Осторожнее, не порежьтесь о расстояние!
— К нему ведут тропы — невидимые дороги сумрака.

– Вот пальцы, вот бронза, вот губы — не ошибитесь в выборе лезвия.
[...] Острия воздуха остывали в напрасных поисках жертв. Это приносило прохладу» (Там же).

Несмотря на очевидную преемственность, телеологические взгляды поэтов отчасти разнятся. Языковое измерение рассредоточенного лирического я Хлебникову видится как звездный язык, призванный объединить все человечество в «надгосударство звезды» («Воззвание Председателей земного шара»). Исторический утопизм Хлебникова, укорененный в космологии Федорова и философии Платона¹², чужд поэтике Казакова. Его творчество полностью обращено внутрь и внутри себя замыкается, а целью освобождения языка является тяжелый опыт возвращения к языку, к его истокам, чтобы через себя к себе прикоснуться, чтобы вступить в вечный дом бытия.

ЛИТЕРАТУРА

- Бирюков Сергей. *Амплитуда авангарда*. Москва: Совпадение, 2014.
- Давыдов Даника. «О поэзии и поэтике Владимира Казакова: заметки к описанию». *Новое литературное обозрение* 183 (2023): 289–303.
- Ичин Корнелия. «Утопия Велимира Хлебникова и замысел “идеального государства” у Платона». Ичин Корнелия. *Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде*. Санкт-Петербург.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016: 16–31.
- Казаков Владимир. *Мои встречи с Владимиром Казаковым*. Мюнхен: Ханзер, 1972.
- Казаков Владимир. *Жизнь прозы*. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1982.
- Казаков Владимир. *От головы до звезд*. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1982(6).
- Казаков Владимир. *Ошибка живых*. Москва: Гилея, 1995.
- Казаков Владимир. *Неизданные произведения*. Москва: Гилея, 2003.
- Казаков Владимир. *Мадлон*. Москва: Гилея, 2012.
- Парнис Александр. «К истории постановки “сверхповести” Хлебникова “Зангези”» (по воспоминаниям очевидцев). *Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Рецензия. Документы. Исследования. Иллюстрации/сост. и науч. Редактор А. Россомахин*. Москва: Издательство «Бослен», 2021: 233–249.
- Россомахин Андрей. «“Зангези” 1922/2020». *Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Рецензия. Документы. Исследования. Иллюстрации/сост. и науч. Редактор А. Россомахин*. Москва: Издательство «Бослен», 2021: 9–11.
- Рясов Анатолий. *Антонен Арто и смерть постдраматического театра*. Санкт-Петербург.: Jaromír Hladic press, 2023.
- Хайдеггер Мартин. *Время и бытие: Статьи и выступления*. Москва: Республика, 1993.
- Хлебников Велимир. *Творения*. Москва: Советский писатель, 1986.
- Хлебников Велимир. *Собрание сочинений*. В 6 т. Т. 6. Кн. 2. Москва: ИМЛИ РАН, 2006.

REFERENCES

- Biryukov Sergey. *Amplituda avangarda*. Moskva: Sovpadenie, 2014.

¹² См. подробнее об этом в статье Корнелии Ичин «Утопия Велимира Хлебникова и замысел “идеального государства” у Платона» (Ичин 2016: 16–31).

- Davydov Danila. „O poezii i poetike Vladimira Kazakova: zametki k opisaniyu“. *Novoe literaturnoe obozrenie* 183 (2023): 289–303.
- Haydegger Martin. *Vremya i bytie: Stati i vystupleniya*. Moskva: Respublika, 1993.
- Hlebnikov Velimir. *Tvoreniya*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1986.
- Hlebnikov Velimir. *Sobranie sochinenij*. V 6 t. T. 6. Kn. 2. Moskva: IMLI RAN, 2006.
- Ichin Korneliya. „Utopiya Velimira Khlebnikova i zamysel 'ideal'nogo gosudarstva' u Platona“. *Avangardnyy vzryv: 22 stati o russkom avangarde*. Sankt-Peterburg.: Izdatel'stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2016: 16–31.
- Kazakov Vladimir. *Moi vstrechi s Vladimirom Kazakovym*. Munich: Khanzer, 1972.
- Kazakov Vladimir. *Zhizn' prozy*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1982.
- Kazakov Vladimir. *Ot golovy do zvezd*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1982b.
- Kazakov Vladimir. *Oshibka zhivyh*. Moskva: Gileya, 1995.
- Kazakov Vladimir. *Neizdannye proizvedeniya*. Moskva: Gileya, 2003.
- Kazakov Vladimir. *Madlon*. Moskva: Gileya, 2012.
- Parnis Aleksandr. „K istorii postanovki 'sverkhpovesti' Khlebnikova 'Zangezi' (po vospominaniyam ochevidtsev). *Sverhpovest 'Zangezi' Velimira Khlebnikova: Novaya tekstologiya. Kommenatriy. Retseptsiya. Dokumenty. Issledovaniya. Illyustratsii / sost. i nauch. Redaktor A. Rossomahin*. Moskva: Iydatel'stvo „Boslen“, 2021: 233–249.
- Rossomahin Andrej. „'Zangezi' 1922 / 2020“. *Sverkhpoest «Zangezi» Velimira Khlebnikova: Novaya tekstologiya. Kommenatriy. Retseptsiya. Dokumenty. Issledovaniya. Illyustratsii / sost. i nauch. Redaktor A. Rossomahin*. Moskva: Iydatel'stvo „Boslen“, 2021: 9–11.
- Ryasov Anatolij. *Antonen Arto i smert' postdramaticheskogo teatra*. Sankt-Peterburg: Jaromir Hladic press, 2023.

Василиса Шљивар

ВЕЛИМИР ХЛЕБЊИКОВ — СВОЈЕГЛАВИ БОГ ВЛАДИМИРА КАЗАКОВА

Резиме

У чланку се разматра утицај Велимира Хлебњикова на Владимира Казакова. Органски наставак Хлебњиковљевих кључних идеја и механизми њихове репрезентације уочавају се у Казаковљевој поетици на неколико нивоа. Пре свега испитује се варијативност жанра као основни принцип изградње текста код оба песника, који уједно структуру дела чини колажном или монтажном. Затим се веза између будћњанина и абсурдисте оспољава на нивоу ситуација, тема и мотива који постављају централно питање — питање смрти: прати се транспоновање ситуације сусрета у салону Госпођице Смрти, јунакиње Хлебњиковљеве драме *Грешка Смрти* у роману Казакова *Грешка живих*, тумаче се мотиви бритве /оштрице, грла, снежнобеле марамице, крви, које Казаков директно наслеђује од Председника Земаљске кугле. Кључни део чланка представља осврт на језик, укључујући језичке модуларације песника (од заума до његове пародије и даље према бесмислици), позване да пољубљају окоштале формулације и искораче изван граница ума у неистражен простор. Аутор долази до закључка да је покушај сагледавања са стране, изван, из нове поетске речи у ствари песничка трансгресија у духу Мартина Хајдегера, чији појам језичке димензије нуди другачији поглед на блиске стваралачке подухвате, дајући могућност разумевања суштине и развоја авангардног експеримента Хлебњикова и Казакова — ослобађање речи која превасилази време и простор, рашићјава смрт.

Кључне речи: варијативност жанра, натповест, драма, језичка димензија, језички експеримент, језички театар, време-простор.

Светлана Томић
Факултет за стране језике
Алфа БК Универзитет
tomic.svetlana@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5082-3764>

Svetlana Tomić
Faculty of Foreign Languages
Alfa BK University
tomic.svetlana@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5082-3764>

КУЛТУРНИ ЖИВОТ РОМАНА
ЧЕТИРИ УСПЕХА ГУЉЕ КОРОЉОВЕ ЈЕЛЕНЕ ИЉИНЕ
THE CULTURAL LIFE OF YELENA ILINA'S NOVEL
THE FOURTH HEIGHT

Рад интегрише увиде различитих дисциплина у анализи естетских и ванестетских вредности књиге *Четири успеха Гуље Корољове* (1946) Јелене Иљине и прати динамику њене рецепције. Овај биографски образовни роман о совјетској дечијој глумици и хероини Другог светског рата стекао је средином XX века ширу међународну читалачку публику, данас је сведен на руски контекст, живи кроз нова издања и споменичку културу, док у Украјини то више није случај. У Југославији су објављена два издања (1947, 1948) која су снажно утицала на поједине универзитетске професоре развојне психологије. Књига је подстакла сложену „циркулацију друштвених енергија“ (Гринблат), инспирисала је нова књижевна дела, филмове, представе и дигиталне пројекте. Због комплексног приказа стварности и нестереотипне јунакиње дело може бити релевантно за наставне програме историје и књижевности; документарна подлога описа ране глумачке каријере допуњује социолошке увиде о дејчим филмским звездама.

Кључне речи: Гуља Корољова, женски образовни роман, југословенски преводи деције књижевности, циркулација друштвене енергије, феномен детета филмске звезде.

This paper offers an interdisciplinary analysis (literary studies, cultural studies, memory studies, sociology, and history) of the aesthetic and extra-aesthetic values of *The Fourth Height* (1946) by Yelena Ilina. This biographical Bildungsroman, centered on the Soviet child actress and World War II heroine Guly Korolyova, enjoyed international popularity in the mid-20th century. Today, however, its reception is largely limited to the Russian context, where the novel continues to circulate through reprints and commemorative cul-

ture, unlike in Ukraine, where it has disappeared from public memory. Two early Serbo-Croatian and Croato-Serbian Yugoslav translations (1947, 1948) are associated with the personal and academic memory of certain Serbian university professors of Developmental Psychology. The novel sparked a complex “circulation of social energy” (Greenblatt), inspiring further literary works, films, theatrical performances, and digital projects. Due to its complex depiction of reality and a non-stereotypical female protagonist, the novel remains relevant for literature and history curricula. Its documentary portrayal of a child acting career complements existing sociological insights into child film stardom.

Keywords: Gulya Korolyova, female Bildungsroman, Yugoslav translations of children’s literature, circulation of social energy, child film star phenomenon.

*проф. др Ивану Ивићу
и проф. др Ружици Росандић*

Ко је била Гуља Корољова?

Гуља Корољова (1922–1942) била је совјетска, руска и украјинска дечија глумица и хероина Другог светског рата. Рођена је у Москви као Марионѐлла Владѐмировна Королѐва у породици филмских радника. Отац Владимир Данилович Королѐв (Владимир Данилович Королѐв) био је режисер и сценограф московског Камерног театра, а мајка Зоја Михајловна Богданова (Зоя Михайловна Богданова, Королева, Козицкая) била је глумица. У раној фази глумачке каријере (од треће до пете године живота) Гуља је тумачила епизодне ликове нпр. у филму „Каштанка“ (лик из истоимене приче А. П. Чехова) и „Жене из Рјазања“ („Бабы рязанские“). Прву главну улогу остварила је у дванаестој години, тумачећи лик Василинке у филму „Партизанова кћи“ („Дочь партизана“, 1934).¹ За ту уметничку интерпретацију добила је награду — пут у пионирски логор „Артек“. Глумила је и у филмовима „Ја волим“ („Я люблю“, 1936) и „Сунчана маскарада“ („Солнечный маскарад“, 1936). Упоредо са школовањем и глумачком каријером, активно се бавила спортом, нарочито скоковима у воду, у којима је постигла запажене резултате на омладинским такмичењима.

Након развода родитеља 1932. године Гуља се са мајком сели у Кијев (данашња престоница Украјине), где је похађала школу. Године 1940. уписала је Кијевски хидромелиорациони институт и удала се за студента тог института Алексеја Пјатакова (Алексей Пятаков). По избијању Другог светског рата евакуисана је са мајком и очухом (композитор Филип Козицки) у Уфу (данашња престоница Башкортостана, аутономне републике у саставу Руске Федерације). Тамо је родила сина Сашу (Александр Аркадьевич (Алексеевич) Королѐв-Казанский). У рат се добровољно прикључила 1942.

¹ Филм је у целини доступан на Јутјуб каналу: <https://www.youtube.com/watch?v=IAbDmUvqe80>.

као болничарка. Истакла се у борбама за коту (врх) 56.8, једну од стратешки значајних тачака Стаљинградске битке. Том приликом спасила је педесет рањеника, повела преостале војнике у напад и погинула (24. новембра 1942). Већ следеће године посмртно је одликована „Орденом црвене заставе“ који се додељује за изузетну храброст и пожртвованост.

Изградња културног живота Гуље Корољове

У покушају реконструкције културног живота Гуље Корољове који почиње да се изграђује помоћу књиге о Гуљи Јелене Иљине користила сам концепт „циркулације друштвених енергија“ Стивена Гринблата (Greenblatt 1988: 146–161).² Гринблатова идеја настала је у оквиру *новог историзма*, књижевне теорије која се развијала од 1970-их и 1980-их година помоћу претпоставке да књижевни текстови могу да говоре о прошлости неке културе и помогну нам да је боље разумемо. Супротно становиште имали су представници *историјског материјализма* који су сматрали да је прошлост (историја) та која помаже да се књижевност потпуније разуме. Нови историзам је врста критичке реакције на формализам и структурализам, ослања се на теорију рецепције и има циљ да испита специфичне културне дискурсе у тексту као и оне присутне у његовом настанку и даљој рецепцији.

Питајући се зашто су Шекспирови текстови вековима присутни у енглеској култури и шире, Гринблат пише о „циркулацији друштвених енергија“ и испитује сложене односе текста и стварности. Поменути теоретичар прецизира да је реч о проучавању *йоеџике културе* тј. различитих друштвених пракси и односа међу њима који настају посредством неког књижевног текста. Гринблат наглашава да ниједан писац не ствара текст ван друштвено-политичких утицаја те да се, у даљој рецепцији неког дела, колективна уверења и доживљаји преносе, конзумирају и поново активирају у различитим медијима и институцијама. Постоји, дакле, „ланац историјских трансакција“ — низ историјски условљених преговарања, преображавања и размењивања културних објеката, остварења, активности. „Život“ koji književna djela vode dugo nakon smrti autora, pa čak dugo nakon smrti one kulture za koju je autor pisao, historijski je ishod — bez obzira koliko bio preobražen i premodeliran — one društvene energije koja je u početku kodirana u ta djela“ (Greenblatt 2003: 176). Оваквим размишљањима Стивен Гринблат је померио фокус са интерпретације значења текста на процес анализе размене значења, афеката и идеологија. Књижевни текстови нису неутрални, они су део културних пракси и као такви учествују у репродукцији или дестабилизацији политичке моћи.

² Превод наведеног поглавља (Greenblatt 2003: 172–187) потиче од Зденка Лешића (1934–2018), универзитетског професора, књижевног историчара и теоретичара из Босне и Херцеговине па се зато и користи у наставку овог чланка.

Како показују резултати овог истраживања, друштвена енергија о Гуљи Корољовој снажно се обликовала одмах после Другог светског рата, у Русији траје и данас, врши се помоћу производа популарне културе — књига, играних филмова, позоришних представа, онлајн пројеката. У овом процесу обнављања друштвене енергије у промењеним околностима, споменичка култура делује као помоћно средство, док се као главни производ стварања, проширивања, размењивања и опчињавања издваја роман за децу руске књижевнице Јелене Иљине (Елена Иљина 1901–1964)³ *Четвертая высота*, чији наслов у буквалном преводу значи „четврти успон“ (врх, узвишење).

Поменути роман објављен је 1946. године, до данас је у Русији доживео скоро осамдесет издања, преносио је своју енергију и на инострано читалаштво, утицао на младе и у другим земљама, инспирисао је совјетске и руске уметнике (писце и режисере) на стварање нових дела о Гуљи Корољовој. У прво време, насловне стране руских издања романа Јелене Иљине *Четвертая высота* имале су фотографију или илустрацију Гуљиног портрета, што је важно средство за повезивање лика и дела у процесу памћења неке историјске личности.⁴ Поред тога, у Русији се Иљинина књига делила као награда ђацима, а према неким коментарима на интернету (на Фејсбук странама о Иљиној књизи), то је била омиљена књига ондашње деце, књига која се дуго памти.

Убрзо по штампању руског оригинала књига је почела да се објављује у преводу на бројне стране језике. Према казивању Гуљиног сина, Александра Аркадевича (Александр Аркадьевич), роман Јелене Иљине преведен је на „пољски, румунски, немачки, чешки, кинески, мађарски, бугарски и друге језике“.⁵ Већина наведених земаља у том периоду била је под социјалистичким, односно просовјетским режимима (припадале су политичко-војном блоку Источне Европе) па се отуда ти преводи могу посматрати и као део идеолошког утицаја једног времена. Књига о Гуљи појавила се на немачком језику 1949, на румунском 1950, на кинеском 1953, а на мађарском 1955. У каталозима Руске националне библиотеке налазимо податак да постоје и преводи на језицима других Совјетских Република или националних мањина: на комијском 1951, адигејском 1953, киргиском 1955, на јакутском 1972, али и на европске језике које Гуљин син није поменуо, као што су преводи на француски 1962. и шпански језик 1963.⁶

³ Право име ове ауторке било је *Лія Яковлевна Прейс*, а девојачко презиме *Маршак*.

⁴ О улози популарне културе за изградњу славе неке личности, посебно жена, видети Томић 2018: 98–144.

⁵ «переведена на польский, румынский, немецкий, чешский, китайский, венгерский, болгарский и другие языки» <https://julie-pli.livejournal.com/131354.html>

⁶ Претрагом електронског каталога Руске националне библиотеке (Российская национальная библиотека) дошла сам до података о годинама овде наведених превода књиге о Гуљи. У том каталогу нису наведени југословенски преводи. Видети: <https://nlr.ru> (датум приступа 24. јун 2025).

У оквиру почетне динамике преласка романа о Гуљи са локалног на међународно подручје српскохрватски и хрватскосрпски превод са руског оригинала С. Франтова издваја се као један од првих.⁷ Југословенски превод штампан је годину дана после руског оригинала, у октобру 1947. године, на ћирилици и екавици у Београду и то под другачијим насловом, као *Четири усјеха Гуље Корољове*. Убрзо, 1948. године уследило је и друго издање ове књиге на латиници и ијекавици у Загребу (*Četiri uspjeha Gulje Koroljove*), што сведочи о успеху овог штива код тадашњих младих читалаца. У периоду непосредно после завршетка Другог светског рата, у Југославији се развијало издаваштво за децу упркос „хаотичном стању“ (Тропин 2014: 5) и „малобројним домаћим сарадницима“ на чијим је плећима био терет свих послова везаних за дечију књигу (Rosandić — Vidanović 1987: 52). У три прве поратне године (1945–1948) руски преводи књижевности за децу и одрасле апсолутно су доминирали на југословенском тржишту но квалитет већине превода није оцењен као добар (Тропин 2014: 5; 44).

Средином 20. века овај роман је био веома популаран међу југословенском децом, али данас нпр. у Србији није тако. О књизи *Четири усјеха Гуље Корољове* сазнала сам прикупљајући податке о књигама из детињства које се чувају у сећању старијих генерација. Приликом сусрета са универзитетским професором Иваном Ивићем (рођен 1935), специјалистом за развојну психологију на Филозофском факултету у Београду, Ивић је најпре поменуо делимичан наслов (*Усјеси Гуље Корољове*) а потом је навео тачан потпун назив књиге (*Четири усјеха Гуље Корољове*). Но, тада он није могао да се сети имена писца. Касније у електронској преписци, Ивић је појаснио велики утицај који је та књига, у специфичним друштвено-политичким околностима, имала на његов лични развој, али и на развој ондашње омладине. Уз Ивићево допуштење преносим овде то сведочанство:

<...> Gulja je bila apsolutno nesporni uzor nas ondašnjih pionira u nastojanju da se identifikujemo sa njom jer je jedan od Guljinih uspeha bio da je bila odličan đak. Ja lično sam nastojao da budem kao Gulja pa sam bio odličan đak i zaslužio sam da dobijem crvenu pionirsku maramu (obični pioniri su u tim godinama imali žute pionirske maramе). <...> Bilo je to vreme kada se deci (pionirima) posvećivala velika društvena pažnja (današnja deca su zanemarena u našem društvu).

<...> knjiga o njoj (je) kao obrazac za ugled, društveno uvažavanje i isticanje dece, briga društva o budućnosti.⁸

На питање како је дошао до књиге о Гуљи, Иван Ивић је одговорио:

⁷ Нажалост, нисам успела да нађем податке о личном имену преводиоца. Осим ове књиге, са руског је превео и књигу Нине Раковске, *Наши верни пријатељи* (Београд: Ново поколење, 1949). У каталозима Народне библиотеке Србије наведена су два издања његовог превода северноамеричког аутора са руског: Ернест Томпсон Ситон, *Винијешки вул* (Београд: Ново поколење, 1947); Ernest Thompson Siton, *Vinipeški vuk* (Zagreb — Beograd: Novo pokoljenje, 1948).

⁸ Онлајн преписка, 17. јун 2025.

Ne sećam se da li je *Gulja Koroljova* bila u lektiri ali je ona „visila u vazduhu” i očekivalo se da je svako прочита. <...> Ja sam *Gulju Koroljovu* pozajmio iz gradske (niške) biblioteke(...) ⁹

Недуго затим Ивић ме је упутио на колегиницу проф. др Ружицу Росандић (рођена 1937), која је у преписци навела да је своју докторску дисертацију 1989. године посветила Гуљи Корољовој. ¹⁰ Додала је:

Та knjiga (je) snažno uticala na moj detinji svetonazor pa sam joj zato posvetila taj svoj rad. <...> Ja sam tu knjigu čitala kad mi je bilo desetak godina. Sad se više ne sećam sadržaja knjige, ali pamtim da je ona bila uspešna baš u svemu čime se bavila. Mislim da su te njene aspiracije bile ono što me je tada opčinjavalo“ ¹¹

Поменута посвета добија двоструко значење. С једне стране, она сведочи о трајној вредности коју књига о Гуљи Корољовој има за ауторку — после више од четири деценије од првог читања. С друге стране, она се може разумети као потврда снажног деловања Гуљиног лика на професионални и научни развој Ружице Росандић, који је резултирао њеним достизањем највишег академског звања — што се, како ће бити показано у даљем току рада, подудара са педагошком и идејном интенцијом саме Јелене Иљине.

Ружица Росандић је у преписци описала још једну врсту Гуљиног утицаја:

Smešno je bilo kada mi je u vreme rada na tezi jedna moja vršnjakinja pokazala primerak te knjige (ja sam je odavno bila izgubila). Na koricama je bio crtež devojčice koja je imala frizuru koju sam ja negovala gotovo celog života!

Овај одломак сведочи о специфичном облику дуготрајне рецепције књижевног текста, у којем се читаочево искуство не задржава на нивоу интелектуалне или емоционалне идентификације, већ прелази у сферу личног и телесног идентитета. Случај Ружице Росандић показује да је лик Гуље Корољове функционисао као модел идентификације који је током времена постао интернализован до мере у којој се одређени визуелни елементи (попут фризура са корица књиге) уклапају у самоперцепцију читаоца. На тај начин књижевни лик превазилази границе текста и постаје део биографског искуства, што указује на дубински процес рецепције у коме се, следствено теорији рецепције, текст актуализује кроз активну конструкцију значења у животу читаоца. Наведен пример додатно потврђује да утицај дечије књижевности може имати дугорочне ефекте на формирање идентитета, вредносних образаца и самопредстављања.

Да је књига о Гуљи била памћена као „лепа књига“ у раној младости потврђује и славни српски сликар и писац Момо Капор (1937–2010) у својим

⁹ Онлајн преписка, 18. јуна 2025.

¹⁰ Ružica Rosandić, *Predstava o svetu, društvu i čoveku u književnim listovima za decu: 1944–1975*. Beograd, 1989.

¹¹ Онлајн преписка, 1. јул 2025.

мемоарима (Капор 2017: 18). Југословенска и постјугословенска рецепција књиге о Гуљи свакако би била важна тема за даља истраживања. Овде ћу само скренути пажњу да се књига *Чейири усїеџа Гуље Корољове* данас налази у мањем броју локалних библиотека у Србији. Чува се и у Посебном фонду књижевности за децу у Дечјем одељењу „Змај“ Библиотеке града Београда, на чији је значај раније скренуо пажњу проф. др Слободан Ж. Марковић, покретач наставе Књижевности за децу на Филолошком факултету Универзитета у Београду.¹²

Када се анализира хронологија оригиналног руског издања и учесталост штампања књиге о Гуљи у неком временском оквиру, примећује се да је након првог издања књига о Гуљи била редовно деценијама објављивана.¹³ У неким периодима књига је штампана годину за годином, нпр. 1948–1950, 1972–1979, 2004–2010, 2021–2024. Изгледа да је једина пауза у циркулацији овог романа наступила после 1990, када у поменутим каталозима постоји само једно издање из 1990. године, док је у свим осталим деценијама штампано више издања. Овај застој се може објаснити политичком ситуацијом, падом комунизма у Источној Еворпи и распадом Совјетског Савеза 1991. године. Ради разумевања интензитета популарности књиге Јелене Иљине свакако би ваљало сачинити потпунији списак како руских издања тако и превода.

Зашто је важно представити бројност издања било које књиге а нарочито неке књиге за децу? Када се популаризовање славне историјске личности врши кроз књиге за децу, то има дубок и вишеслојан утицај — на формирање вредносних ставова младих, али и на колективно памћење и културну политику. Књига о Гуљи Корољовој у суштини промовише „морал идеалних симболичних представа“ односно конкретне или персоналификоване узоре који подстичу на морално деловање (Gurvič, наведено према Rosandić — Vidanović 1987: 99). Потврду о таквом утицају књиге о Гуљи навели смо код Ивана Ивића и Ружице Росандић, а могуће је да у југословенској и постјугословенској култури осим Моме Капора има и других личности са сличним искуством. У једном савременом социолошком истраживању о интересовањима руских читалаца на Сајму књига у Санкт Петербургу 2015. године један читалац је оценио књигу о Гуљи као дело које ће читаоцу променити живот (Krokinskaya — Okladnikova 2015: 26).¹⁴

¹² Захваљујем библиотекарки Снежани Божиловић што ме је упутила у два документа: 1) ненасловљен есејистички спис Слободана Ж. Марковића од 18. октобра 2006. и 2) списак који је сачинио од тридесет ретких књига за децу (од укупног броја 1.300 у фонду те библиотеке) са циљем да се покаже усмереност издаваштва као и квалитет и разумевање стваралаштва за децу.

¹³ Овај закључак је изведен само на основу претраге електронског каталога Руске националне библиотеке. Могуће је да би исцрпнија библиографска анализа довела до другачијег сазнања.

¹⁴ Истраживање је спроведено на добровољној бази помоћу интервјуа 116 људи преважно млађе популације: 56% испитаних било је узроста 18–35 година, женског пола (79%), са високим образовањем (53%).

Но, није само књижевница Јелена Иљина својим делом *Чейири усїеџа Гуље Корольове* помогла да се чува сећање на лик и дело ове хероине. Осим Иљине, књиге о Гуљи објавили су следећи писци: Јуриј Мишаткин, *Писма без марки* (Юрий Мишаткин, *Письма без марок*, 1964), Павел Јевстратов, *Звали су је Гуља* (Павел Евстратов, *Её звали Гуля*, 1973), Јефим Чеповецки, *Точак најпред, њочак назад* (Ефим Чеповецкий *(Колесо вперед, колесо назад*, 1999). О Гуљи се писало и у књизи Леонида Пантељева (Леонид Пантелеев, *Гостиница Лондонская*, 1980).¹⁵ Ове књиге су нови примери њонављања друштвене енергије, процеса којег је Гринблат издвојио као минимални услов за очување колективних доживљаја. Но осим књига, колективну размену и проширење енергије, као и оно што Гринблат назива „узајамно опчињавање“ (mutual enchantments) вршили су споменици са својим ритуалима и церемонијама а након тога филмови, позоришне представе и нови онлајн материјали. Сви ови културни производи потврда су постојања различитих модалитета историјски условљене размене који су без већих прекида оснаживали естетску снагу романа Јелене Иљине.

Историјат развоја споменичке културе о Гуљи показује да су се овакви културни производи у односу на књигу Јелене Иљине развијали касније, после првог издања романа и то у музејима и натписима у оним градовима и селима који су у Русији, Украјини, Белорусији, Башкортостану били важни за Гуљин живот и њено ратно херојство. Очувању сећања на Гуљу допринео је и њен отац. „Године 1954, поклонио је документа и личне ствари своје ћерке Музеју одбране Царицина — Стаљинграда. Владимир Данилович се годинама састајао са пионирима и комсомолцима који су били заинтересовани за судбину његове ћерке, наступао је на матинеима посвећеним њеном сећању и дописивао се са онима који су је познавали“.¹⁶

Друштвену енергију романа Јелене Иљине прихватила је и даље обликовала филмска индустрија. Након поменуте књиге снимљено је неколико играних филмова о Гуљи: дводелни филм „Гуља Королџа“ (у режији Ије Мионове, 1968) и филм „Четвџртаја висота“ (у режији Игора Вознесенског, 1977). За разлику од филма из 1977. који у целости следи нит романа, руска режисерка Ксенија Зорина упризорила је 2020. године само прва три поглавља Иљининог романа у представи „Четвџртаја висота“ која се изводи у Москви.¹⁷

Друштвена енергија која је била почетно кодирана у књигу о Гуљи, обликовала се помоћу ратног херојства младе вишеструко талентоване

¹⁵ Подаци о другим књигама преузети су са веб-странице посвећене Гуљи Королџој: <https://gulya1922-1942.narod.ru/index/0-24> Датум приступа 22. јун 2025.

¹⁶ «В 1954 году передал в дар музею обороны Царицына — Сталинграда документы и личные вещи дочери. Многие годы Владимир Данилович встречался с пионерами и комсомольцами, интересовавшимися судьбой дочери, выступал на утренниках, посвященных ее памяти, переписывался с теми, кто был с ней знаком» <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/m/empire/489984/bio/>

¹⁷ Детаљније информације о пројекту могу се наћи на веб-сајту поменуте режисерке: <http://www.zorina.theater/?p=2268>

жене и учвршћивала се помоћу историјских фактуелности и музејских производа, пракси и процеса. Музеји и уопште споменичка култура користе се у васпитно-образовне сврхе а у том контексту занимљив је пример једног музеја у Русији који је у специфичним околностима директно успоставио везу са школом и активностима наставника и ђака.¹⁸ Реч је о Музеју војне славе 214. дивизије који је подигнут 1974. године у московској државној школи и у којем важно место има поставка о херојству Гуље Корољове.¹⁹ Споменик са ликом Гуље Корољове подигнут је 1977. поред украјинског института где је студирала, али је срушен 3. јуна 2022. године, на почетку Руско-украјинског рата (Нестерова 2024). На месту погибије Гуље Корољове такође је подигнут споменик. Њена слика налази се и у Музеју-панорами „Стаљинградска битка“ у Волгограду (некадашњем Стаљинграду) отвореном 1982. године. У Русији доста улица носи Гуљино име, док у Украјини (у Кијеву) то више није случај. Нов политички раскол између Русије и Украјине (2014. и 2022. године) условио је реконфигурацију колективног сећања у Украјини. У Русији пак постоје и библиотеке које славе име Гуље Корољове. Данас, посредством нових технологија, осмишљена је веб-страница о Гуљи Корољовој, на којој се налазе бројни писани и визуелни, уметнички и документарни материјали. На интернету се такође могу наћи различити онлајн пројекти посвећени Гуљи, као и разне интернет платформе које окупљају љубитеље Иљининог романа.²⁰

Континуирана производња и циркулација разних материјала о Гуљи учврстила је друштвену енергију. Томе су помогли меморијализацијски јубилеји организовани поводом слављења победе над фашизмом или прославе важних датума из Гуљиног живота. На пример, поводом обележавања 75-годишњице победе над фашизмом издавач АСТ / Малыш, специјализован за дечију литературу, 2019. године објавио је *Четвёртую высоту* у серији посвећеној управо прослави тог јубилеја („75 лет Великой Победы. Детям о войне“). Камчатска дечја библиотека је поводом прославе истог јубилеја поставила онлајн пројекат о роману Јелене Иљине.²¹ Нова издања књиге Јелене Иљине објављена су од 2021. до 2024. године, у оквиру програма „Школьное чтение“ и серије „Любимые писатели — детям“, с циљем омасовљења читања и укључивања књиге у наставу.

Играни филмови о Гуљи утицали су на специфичну врсту оснаживања друштвене енергије књиге о Гуљи Корољовој. У периоду од првог филма о Гуљи 1968. до другог 1977. шест година узастопце (1972–1977) штампано

¹⁸ У периоду 1974–1985 наставници и ђаци су прикупљали материјал за музејске изложбе, а међу њима је била и изложба о родитељима учесницима Великог отаџбинског рата. Детаљније о томе видети текст „Стенд в московской ГОУ СОШ №339“ на веб-сајту о Гуљи Корољовој: <https://gulya1922-1942.narod.ru/index/0-64> Текст није датиран, недостају и подаци о ауторству. Датум приступа 27. јун 2025.

¹⁹ Наведено према подацима са сајта о Гуљи Крољовој: <https://gulya1922-1942.narod.ru/index/0-64>

²⁰ Видети на пример: <https://vk.com/gulyakoroleva1922>

²¹ <https://detkam-lib.ru/web/uploads/mportfolio/files/5ebb28712ec20.pdf>

је ново издање књиге о Гуљи, што је и период у којем се поново активира музејско и споменичко сећање на Гуљу. После другог филма, у раздобљу 1979–1989, било је публикувано седам издања књиге; почетак те декаде такође је обележен Гуљиним портретом у Музејској панорами Стаљинградске битке. Очито да је књига о Гуљи са скоро осамдесет издања, од првог из 1946. до најновијег из 2024. године, била производ који се масовно и континуирано појављивао на тржишту руске културе те се зато може оценити као важан чинилац учвршћивања сећања на њу. Пре него што се позабавим анализом романа, представићу неке разлике између првог и другог југословенског издања књиге Јелене Иљине.

Два југословенска издања романа о Гуљи Корољовој

Поредбена анализа издања превода и руских издања књиге о Гуљи осветлила би културолошке специфичности које су доминирале на тржишту књига одређеног периода. Овде се не бавим тим питањем, него сагледавањем разлика између прва два југословенска издања која су уследила убрзо након појаве руског оригинала. Када се југословенска издања пореде са руским, могу да се запазе разлике у наслову, садржају и визуелној опреми. Српскохрватски преводилац С. Франтов надоградио је оригинални фигуративни наслов новим речима којима је директно повезао бројност успеха са именом главне јунакиње. Тиме до израза долази женски главни лик, који се иначе ретко појављивао у дечијим књигама на југословенском тржишту крајем XX века.²²

Осим измењеног наслова превода, прво југословенско издање разликује се од руског оригинала и по садржини. У првом ћириличном издању из 1947. није био штампан предговор Јелене Иљине, што ће бити случај са другим издањем на латиници и ијекавици из 1948. године, где на почетку најпре налазимо важан информативни текст „Мојим читаоцима“ који у неким потенцијално новим издањима не би требало да буде изостављен. У овом потоњем издању на корицама је био нов илустрацијски портрет Гуље Корољове, текст поглавља је надопуњен са двадесет хронолошки распоређених црно-белих фотографија из живота јунакиње испод којих је дато објашњење времена и ситуације начињених снимака.²³ Овај визуелни ма-

²² Једно истраживање са краја 20. века показује да су јунакиње биле реткост у сликовницама и књигама за децу до 10–11 година старости. Анализа је спроведена у периоду 1980–1985. на корпусу од 214 савремених наслова на српско-хрватском језику, прикупљених на београдском књижарском тржишту. Подробније видети поглавље „*Muško i žensko načelo*“ (Rosandić — Vidanović 1987: 125–128). Анализа буквара и читанки с почетка 1990-их у Србији указује на патријархални модел односа између полова и њихових друштвених улога (Jarić 1994: 105–116). До истих закључака долази се и у анализи текстова у читанкама за Српски у основној школи (Stefanović i Glamotačak 2008).

²³ Фотографије из породичног архива и панорамског музеја „Стаљинградска битка“ највероватније су преузете из раног руског издања, а неке од њих налазе се и касније нпр. у кијевском издању (Кијев: Веселка) из 1980. године, док су нпр. у новијем издању

теријал одлично је одабран и представља важну документарну допуну књиге коју би могли укључити неки будући издавачи. Због богатције опреме књиге са предговором ауторке и фотографијама јунакиње, ово друго југословенско издање сматрам квалитетнијим од првог. Иако је књига о Гуљи била популарна међу омладином, за сада није откривен неки књижев-но-критички текст или новински приказ о том делу.²⁴

Па ипак оба југословенска издања имају исту слабост, а то су илустрације на насловној страни. Југословенски илустрацијски портрети Гуље Корольове дело су непознатог аутора (ауторке), рађени према фотографији јунакиње када је имала четрнаест година.²⁵ Док је на оригиналним фотографијама Гуљин поглед много светлији, продорнији и продуховљенији, југословенске илустрације нису сасвим успело пренеле сложеност и чврстину њеног карактера. Из првог цртежа пре избија комбинација сете и туге које загасита плавосива боја још више наглашава. Главни утисак другог цртежа такође је непродубљен приказ личности који мање наликује на референтну фотографију.

Прегледајући корице руских издања доступних на интернету, увиђа се да су на насловној страни књиге визуелно веома ретко представљени Гуљини успеси из различитих периода њеног живота. Фотографски портрет првог издања замењен је илустрацијама које редукују сложеност Гуљиного живота и личности или је смештају у неутрални контекст (девојчица се налази поред коња или је приказано цвеће), ређе драматично акцентују њену улогу болничарке на фронту. Изледа да само један илустратор сложено перципира Гуљин животни развој од девојчице-глумице и девојке-спортисткиње до партизанке.²⁶

Значај ауторкиних предговора и поговора у руским издањима

Руско издање романа *Четвертая высота* из 1967. године у целини је доступно на интернету; садржи фотографије Гуље Корольове, предговор и поговор Јелене Иљине.²⁷ Оба ауторкина текста су важна јер у првом читаоцима појашњава документарну заснованост књижевно-уметничког текста а у другом обавештава о снажним позитивним реакцијама читалаца из земље и иностранства. У уводном тексту „К моим читателям“ („Мојим

(Санкт-Петербург: Москва: Речь) из 2019. додате слике које се, како је наведено на сајту издавачке куће, први пут објављују.

²⁴ Тврдња је успостављена након прегледања лисног каталога у Народној библиотеци Србије. Изјава Ивана Ивића о великој популарности књиге Јелене Иљине води нас ка уверењу да је мало вероватно да у ондашњој периодици није било текстова о тој публикацији.

²⁵ Та фотографија је штампана у хрватском издању књиге на страни 69, али се може наћи и на интернету.

²⁶ Иљина Елена. *Четвертая высота* (Школьная библиотека). Москва: Детская литература, 2018. Као илустратор потписан је М. Петров.

²⁷ https://archive.org/details/1967_20220818/page/n3/mode/2up

čitateljima“, Iljina 1948: 7) Јелена Иљина напомиње да прича о Гуљи није измишљена, да је Гуљу познавала док је била дете, ученица, пионирка и комсомолка.²⁸ Осим тога, ауторка читаоцима скреће пажњу да је свој роман засновала на документарној грађи усменог и писаног вида. Књижевница прецизира да је за писање приче о Гуљи користила казивања Гуљиних родитеља, учитеља, другарица, васпитача, ратних сабораца. Све то показује да је ауторки било стало да што дубље разуме личност јунакиње о којој пише, да је грађи пришла као идеалан историчар користећи више различитих извора, без искључивог ослањања на властита искуства и импресије.

Поред наведених извора, ауторка је такође имала увид у Гуљина писма која је писала од раних школских дана до оних на фронту. „То ми је све pomoglo (...) da sebi predočim ne samo ono, što je ona govorila i radila, već također i ono, što je mislila i osjećala“ (Iljina 1948: 7).²⁹ На крају предговора Иљина саопштава своју жељу читаоцима: „Bit će mi veoma drago, ako za one, koji se budu upoznali s Guljom Koroljovom preko stranica ove knjige, ona postane, barem donekle, isto onako bliskom, kao što je to bila onima, koji su je zavoljeli, dok je živjela“ (Iljina 1948: 7).³⁰ Ауторка жели да читаоцима приближи Гуљину личност, да је упознају подробније не би ли им постала привлачна и драга као оним људима који су Гуљу познавали у стварном животу и волели је због њеног карактера. Управо је у Гуљиној личности кодирана друштвена енергија романа која ће деценијама после првог штампања производити осећања, веровања, нове културне предмете и активности.

Приметимо да се у поговору Иљина срдачније обраћа деци-читаоцима и преноси другачији скуп информација. Сада је документарност усмерена на чување сећања на Гуљино ратно херојство, али и на поратне судбине неких ликова из романа о којима се ауторка распитивала. Поред тога, Иљина преноси податке о великом интересовању читалаца за њену књигу како из земље тако и из иностранства. Осим тога, домаћи читаоци су се интересовали за судбине ликова поменутих у роману, нарочито за Гуљиног сина. Своје обраћање читаоцима Јелена Иљина поново завршава жељом, заправо сада су у питању две жеље. Прву обликује кроз писмо девојчице из Западне Немачке, која у новим, драматичним временима страхује од рата и изра-

²⁸ Пионирска организација била је прва етапа у идеолошком усмерењу деце у Русији. Основана је пре *Комсомола* (скраћен назив за руску омладинску организацију «Коммунистический Союз Молодежи»: Савез комунистичке омладине; чији се историјат везује за Фебруарску револуцију 1917. године). Након Комсомола ступа се у Комунистичку партију — уколико су постојали запажени резултати рада, оданост револуцији и приврженост идејама социјалистичког друштва. Гуља је у роману остварила све ове етапе, она је прешла пут од пионирке до чланице партије.

²⁹ „Всё это помогло мне узнать, как бы увидеть своими глазами всю Гулину яркую и напряжённую жизнь, представить себе не только то, что она говорила и делала, но также и то, что она думала и чувствовала“ (Иљина 1967: 3–4).

³⁰ Я буду рада, если, для тех, кто узнает Гулю Королёву по страницам этой книги, она станет — хотя бы отчасти — такой же близкой, какой она была для тех, кто узнал и любил её в жизни.

жава чежњу за миром — истом оном жељом која је и Гуљу одвела у ратну борбу. Другу жељу Јелена Иљина износи на крају поговора, када се непосредно обраћа читаоцима и формулише је другачије него у предговору: „Драга децо, хоћу да вам пожелим миран и срећан живот, у којем ћете освајати нове висине — висине надахнутог, стваралачког рада“ (превод ауторке овог рада).³¹

Ова жеља може да делује као социјалистичка пропагандна порука, јер упозорење на нови рат претходно је контекстуално везан за Гуљино ратно херојство, борбеност младих и њихову спремност да живот дају за слободну отаџбину. Али, ако се ауторкина завршна порука сагледава наспрам целог романа, долази се до другачијег закључка: последње речи поговора поентирају потенцијале детињства у којем се деца охрабрују да остваре успех. То је, како смо помоћу примера Ивана Ивића и Ружице Росандић видели, био емпирички потврђен утицај ове књиге на децу. Роман само у последњим поглављима велича Гуљу као хероину Другог светског рата: већи део књиге описује како је Гуља сазревала од несташног детета које је имало проблема до детета које остварује бројне успехе. Четврти успех (наслов руског оригинала *Четвертая высота*) представља кулминацију градације претходних Гуљиних успеха.

Поред тога, када Иљина на крају поговора ставља нагласак на „стваралачки рад“, на машту, знање, таленат и труд, на стварање нечег новог, корисног и лепог што представља напредак, лепоту и добробит за све, она потенцијално активира и тренутак сете јер је Гуљина младост заустављена ратом. Реч је о особи која је имала способност да оствари друга нова постигнућа, на пример као научница хидромелиорационог института. Стваралачки рад је на крају књиге о Гуљи врста „нове висине“ (петог, шестог... наредног успеха) које млади као симбол наде и будућности могу да освоје. Управо тај образац узора као деца осетили су Иван Ивић и Ружица Росандић, памтећи Гуљу касније као светли пример личне инспирације.

Такав завршетак књиге у сагласности је са књижевним текстом романа у којем је највише пажње посвећено опису Гуљиног детињства и стваралачком потенцијалу детета. Овај акценат до израза долази и у поглављима романа у којима се приказује неко Гуљино пионирско искуство или догађаји из времена њеног чланства у Октјабрјату и Комсомолу. У тим деловима књиге више се осветљавају дечији доживљаји, дружења и несташлуци, него што се врши политичка инструментализација социјализма. На пример, поглавље „Руководилац Октјабрјата“ (75–81), у којем се тематизује Гуљин модел васпитавања млађих пионира, конципирано је уз употребу хумора, чиме се успоставља критичка дистанца према приказаном педагошком обрасцу. У настојању да избегне формализованост и рутину иници-

³¹ И мне хочется пожелать вам, дорогие ребята, мирной и счастливой жизни, в которой вам придется брать новые вы: соты — высоты вдохновенного, творческого труда. (Иљина 1967: 269).

цијалног сусрета али и да тестира храброст деце, Гуља прибегава приповедању народне бајке у мраку, инструментализујући страх као васпитно средство. Такав поступак изазива негодовање пионирске руководитељке Љубе, која је због тога прекорева. Други пример је Гуљин пријем у Комсомол који она доживљава као подстицај да након школских проблема у учењу своје афирмације потражи у спорту, стекне јавну потврду и изгради самопоуздање. Погледајмо сада како је ауторка представила животни пут Гуље Корољове.

Женски образовни роман

Образовни роман (нем. Bildungsroman) у књижевној теорији се најчешће дефинише као наративна форма која прати процес индивидуалног сазревања у динамичном односу између субјекта и друштва, при чему је кључна напетост између личне аутономије и социјалне интеграције и постепено усклађивање са друштвеним поретком. За разлику од пикареског романа у којем се јунак (пустолов) не развија, јунак образовног романа је динамичан и интроспективан. Теоретичари књижевности сматрају да је ова рефлексивност настала под утицајем исповедне и аутобиографске књижевности. Савремена истраживања, нарочито она која су настала помоћу феминистичке књижевне теорије, указују да класичан модел није универзалан, већ да наративи женског одрастања често одступају од телеологије хармоничне интеграције, наглашавајући дисконтинуитете, ограничења и алтернативне облике субјективности.

Феминистичка критика уочила је да националне књижевности обилују образовним романима чије су јунакиње девојчице и младе жене.³² Иако женски образовни романи деле извесне поетичке и тематске одлике са делима о одрастању дечака и младића, они испољавају неке специфичности. Заједничке су им теме о породици и пријатељима, образовању, љубави и сексуалности, разликују их циљеви духовне и психолошке потраге (Labovitz 1986). Неке проучаватељке сматрају да треба правити разлику између „развојног романа“ (Entwicklungsroman) и „романа о буђењу“ (the novel of awakening). Први тип романа запоставља психолошки развој јунакиње а потенцира њену физичку димензију. Овакво усмерење проистиче из друштвених норми и родно условљеног положаја главних јунакиња. У мушком образовном роману јунак је привилегован и стога бира своје место у друштву, док је у женском образовном роману јунакиња на самом почетку изопштена из друштва те је у таквом непријатељском окружењу осуђена на пораз. Други тип прозе не приказује као што је то случај са му-

³² Колико су развијена оваква феминистичка проучавања сведочи библиографија о енглеском женском образовном роману (Fuderer 1990). У енглеској књижевности као прва таква дела наводе се романи *Белинда* (1802) Мери Едворт и *Ема* (1816) Џејн Остин [*Belinda*, Marie Edgeworth; *Emma*, Jane Austen]. У српској књижевности то је *Девојачки роман* (1889) Драге (Драгиње) Гавриловић.

шким образовним романом физичко кретање кроз простор него унутрашње кретање свести у оквиру које ће самоспознаја водити жену до њене промене упркос ограничењима друштва. Такав облик трансформације повезан је са модернистичким трагањем за унутрашњим „ја“, посредством којег се артикулише и расветљава сопствени идентитет.³³

Роман Јелене Иљине прати развој девојчице (јединице) Гуље Корољове од њеног рођења до погибије у рату, што је животна путања дуга свега двадесет година. Премда кратак, овај животни период испуњен је разним занимљивим, узбудљивим и смешним догодовштинама због изразито живахног и радозналост Гуљиног карактера. Већ на првим странама, у другом поглављу „Трогодишња уметница“ читаоци се могу уверити да је Гуља сушта супротност стереотипној девојци. Њена дадиља саопштава мајци: „Доста сам деце одгајила, али овакво дете, откако сам жива, нисам видела. Ватра, а не дете. Никако да изађем на крај с њиме. Седне ли на санке, никад да је скинеш с њих. Десет пута се пусти низ брдо и увек јој мало“ (Иљина 1947: 8).

Дечаци су говорили о Гуљи: „Воли да се туче, али је с њом пријатно да се игра. Она свашта уме да измисли“ (Иљина 1947: 9). Уместо најбоље другарице Гуља има најбољег друга Ерика. Као самосвојно дете Гуља тешко подноси ограничења и спутавања. Због дадиљиних грдњи што је ишарала зидове цртежима, она бежи од куће са намером да стигне ни мање ни више него у Шпанију, но способна дадиља је ипак налази и враћа кући. На почетку школе, Гуља претвара учитељичин диктат у игру, забавља се преокретањем смисла њених реченица. Она не пише задате реченице: „Дете лежи у колевци. Птичица седи на грани. Бака плете чарапу. Деда пуши на лулу“, већ смишља њихове смешне комбинације: „Бака лежи у колевци. Дете пуши на лулу. Птичица плете чарапу. Деда седи на грани“ (Иљина 1947: 21).

Ове епизоде илуструју Гуљину особиту природу, али и однос књижевнице према Гуљи као детету, читаоцима и свету који приказује. Главне теме ове књиге су детињство, одрастање и школовање Гуље — веома радознале, живахне, интелигентне девојчице, склоне пустоловинама. Управо у таквом дечијем карактеру лежи највећа драж ове књиге. Јелена Иљина у Гуљи види пре свега дете, она настоји да га разуме, упућена је на дечија осећања и дечије доживљаје света. Књижевница не објашњава све детаље у вези са Гуљиним догодовштинама, радије оставља читаоцима да испитују Гуљин карактер и размишљају о њеним одлукама и исходима радње.

Друга привлачност ове књиге лежи у свету који Иљина приказује. Тај свет није идеалистичан ни на приватном ни на друштвено-политичком плану. Гуљина породица је нецеловита. Иако није директно поменуто да су се њени родитељи развели, читаоци помоћу разноврсних података могу да схвате промену породичне структуре: Гуља живи са мајком, због мајчи-

³³ Детаљније о овим истраживањима видети Sirković 2011: 10–11.

ног посла одселила се у Украјину, повремено се виђа са оцем. Гуљина другарица Нада такође одраста у нецеловитој породици. Након раног губитка мајке, о њеном васпитању брине бака, док је отац због радних обавеза често одсутан. У таквим породичним околностима, бака развија изразито попустљив однос према унуци, што доводи до тога да Нада више пажње посвећује спољашњем изгледу, одевању и изласцима него школским обавезама и учењу.

Свакодневна структура живота условљена је професијом Гуљине мајке за коју је књижевница неодређено навела да „је радила у филмском предузећу“ (Иљина 1947: 9) и да често путује због посла, због чега Гуљу у раном детињству чува дадиља. Према истраживању Rosandić—Vidanović (1987: 91–92; 67) у дечијим књигама на југословенском тржишту тог времена па и касније (1980-их година) родне теме и улоге биле су преоптерећене патријархалном нормом.³⁴ Деца нису могла читати о мајкама које раде у филмском предузећу, а није било ни књига о женама историјским личностима. Гуља, дакле, одраста уз мајку која је професионално ангажована у уметничком окружењу, при чему је од раног детињства свесна ограничених финансијских могућности које произлазе из мајчиних прихода. Она разуме да мајчина плата није висока и да захтева пажљиво и рационално управљање новцем. Мада Гуља неће увек успевати да поштује такве економске оквире, њена добродушност и сналажљивост омогућавају јој да успешно превазилази ситуације у којима се налази.

Како би се стекао увид у сложеност романеског света, у наставку текста представиће се кратак преглед романа. Пошто су филмски редитељи уочили Гуљин изузетан карактер, она са три године почиње да глуми у епизодним филмским улогама. У дванаестој години добија главну улогу и постаје совјетска дечија филмска звезда. Стечена слава не доводи до њене социјалне изолације (она и даље одржава односе са људима и вршњацима), али утиче на њен однос према школским обавезама (не успева редовно да учи, остварује слабији школски успех, доживљава кризу). У њеној раној младости постоје и друге отежавајуће околности. Гуља због физички осетљивог здравља (реуматизма) одређено време проводи на лечењу у бањи. Током одрастања њена самосталност све више долази до изражаја: сама се уписује у школу, самостално путује возом до Москве, сама доноси одлуку да се посвети спорту. По избијању Другог светског рата, Гуља се убрзо након порођаја добровољно пријављује на фронт и ангажује као болничарка. Рат доноси прекид мирнодопског живота и уноси несреће, но истовремено отвара простор за нова искуства и пријатељства. Током једне борбе Гуља гине, након чега је посмртно одликована високим војним признањем. Сећање на њено херојство наставља да живи кроз казивања њених сабора-

³⁴ Преоптерећеност патријархалним родним стереотипима примећено је и почетком 21. века у читанкама које се користе у Србији, у настави Српског језика и књижевности (Stefanović—Glamočak 2008).

ца и изградњу споменика. На завршним странама романа, њена мајка се са унуком враћа у московски стан, у некадашњу Гуљину собу, чиме се роман заокружује у јединствену наративну целину.

Јелена Иљина описује реалан, динамичан, слојевит, сложен свет који нуди богато искуство читаоцима. Тај свет налази се на различитим географским просторима, захтева прилагођавање дечијег живота свету одраслих, како због развоја Гуљине глумачке каријере тако и због селидби и адаптација на нове средине и нове школске заједнице. Премда је смештен у једно изразито идеолошко време, у жижи романа је развој Гуљиног карактера. Гуљино детињство је саздано од успеха, неуспеха и несташлука те зато деца могу лако да се идентификују са њом али и да уче од ње. Једна од суштинских порука романа је Гуљино спознање да све што се учи у детињству и раној младости може да помогне каснијем животу (поглавље „Кроз ватру и воду“).

Дијалози који обилују у роману представљају значајно средство приказивања сложеног света испуњеног разноврсним догађајима, карактерима и регистрима говора. Помоћу њих се може пратити градијација Гуљине језичке компетенције, као и развој свести о значају социјалне комуникације. Гуља постепено учи како да артикулише сопствене мисли и како да гради односе са другим људима. Ауторка приказује различите облике усмене и писане комуникације: од непосредних разговора и телефонских комуникација са одраслима и вршњацима до способности активног слушања и разумевања говора других. Гуља пише неформална и формална писма мајци, оцу, васпитачици, па чак и институцијама попут фабрике, чиме се показује ширина њене комуникативне праксе. Док се у детињству играла са речима француске учитељице, као млада глумица постаје свесна моћи изговорене речи, увиђа да разговори могу да разликују међуљудске односе, учврсте или униште пријатељства. У том процесу, њен систем аргументације се развија од спонтаних, неструктурираних дечијих реакција ка све сложенијем облику мишљења у којем је у стању да себи и другима објасни сложене животне проблеме. Нарочито место у Гуљиним језичком развоју заузима језик књижевности, поезије. Она рано усваја поетски израз и интернализује га најпре кроз дечију имитацију стихова Николаја Њејрасова, потом кроз свесно ослањање на стихове Михаила Љермонтова и Владимира Мајаковског који јој служе као средство емоционалне и интелектуалне саморегулације.

Пут Гуљине реализације није био једноставан, обележен је низом препрека које превазилази уз изразиту одлучност и усмереност ка сопственом усавршавању. Њени унутрашњи монолози у почетку су прожети страхом и сумњом, али се кроз самохрабрење и рационализацију те несигурности трансформишу у подстицај за деловање и постизање успеха. Сва четири кључна постигнућа у роману повезана су са храброшћу и истрајношћу, као вредностима које је јунакиња усвајала од најранијег детињства. Ауторка

симболички отвара роман сценом страха од мрака, који је развојно близак детету, чиме успоставља полазну тачку Гуљиног емоционалног и моралног сазревања:

— Не иди — рече Гуља. — Бојим се, мрак је.

Мајка се наже преко мреже креветића.

— Мрак, Гуљенка, и није страшан. Ноћу ћеш снити дивне снове! (Иљина 1947: 7)

У овој уводној сцени дијалога успоставља се модел односа у којем мајка представља фигуру рационалног охрабрења и емоционалне стабилизације. Гуља је иницијално приказана као дете које отворено артикулише страх, док мајка интервенише усмеравајући је ка превазилажењу афективне несигурности. Овај образац се у даљем току радње понавља у ситуацијама у којима се јунакиња суочава са страхом од неуспеха и страхом од смрти, при чему је наглашена њена унутрашња борба за очување личног интегритета. У таквим тренуцима Гуља активира интернализовани мајчин модел рационалног сагледавања ситуације, што јој омогућава да страх преведе у делатну одлучност. То се јасно очитује у свим кључним епизодама успеха: у савладавању коња током снимања сцене јахања, у припреми и полагању завршног школског испита, у превазилажењу страха од скока у воду, као и у ратном ангажману у коме исказује самопожртвовање и одговорност.

Од почетних страница романа ауторка наглашава улогу мајке као централне фигуре у формирању Гуљиног моралног и психолошког профила. Мајчин педагошки приступ заснива се на чврстости без попустљивости, при чему се тежи развоју самосвести, одговорности и емоционалне зрелости. Њен утицај пресудан је у Гуљиној одлуци да приоритет да школовању у односу на глуму, при чему се проблем недоследности тумачи као недостатак радне дисциплине а не као морални пропуст. Уместо казне, мајка у почетку примењује дијалог као средство васпитног деловања, подстичући ћерку да препозна сопствене слабости и коригује их, што резултира привременим успехом. Међутим, након поновног школског неуспеха, мајка уводи рестрикцију као педагошку меру, формулишући је метафорички: „Право на радост треба прво зарадити“ (Иљина 1947: 96), чиме се наглашава принцип условљене слободе и одговорности. Од тог тренутка Гуља у потпуности усваја начело самодисциплине као кључни услов постигнућа.

Структурно посматрано, роман је доминантно фокусиран на ране формативне фазе јунакињиног развоја, при чему су одабрани кључни догађаји који илуструју њену постепену трансформацију. Иако је каснији део који обухвата адолесценцију и ратно искуство знатно краћи, он функционише као синтеза претходно развијених особина. Гуљин лик обликују почетне мане попут тврдоглавости и несташлука, али и врлине као што су храброст, искреност, емпатија и морална доследност. Управо кроз ову дијалектику слабости и врлина ауторка афирмише идеју да се животне препреке могу превазићи уз истрајност, самодисциплину и јасно усмерену вољу.

Феномен детета филмске звезде у контексту биографског романа

На крају рада скренућу пажњу на социолошки аспект књижевног приказа Гуљине филмске каријере будући да документарна основа њеног раног глумачког ангажмана допуњује и продубљује истраживања феномена дечијих филмских звезда. Осим тога, у контексту југословенске књижевности за децу ова књига представља редак пример литераризације дечијег глумачког искуства. Феномен деце-глумаца има своје корене у антици, стиче друштвени значај у модерно доба, посебно са случајем Моцарта и формирањем архетипа „чуда од детета“ у 18. веку (О'Коннор 2006), кулминацију достиже са појавом филмских звезда попут Ширли Темпл и Гуље Корољове. Обе личности нису имале формалну глумачку обуку, у исто време су почеле глумачке каријере и постале су веома популарне и награђиване.

Њихов успон одраз је различитог друштвено-политичког контекста: у Америци је дете симбол наде током Велике депресије, док је у СССР-у представљено као мали херој комунизма. Документарна основа романа Јелене Иљине сведочи о Гуљином спонтаном уласку у свет филма, њеној упорности и таленту, али и о подршци мајке која не манипулише славом детета — што је иначе тип родитеља који су социолози у оваквом контексту издвојили као уобичајен (О'Коннор 2006: 1–16). У роману такође нема назнака да је Гуљина мајка пројектовала своје глумачке амбиције на кћерку или да је експлоатисала њен глумачки рад. Иако се Гуљина мајка противила кћеркином уласку у глумачки свет, она није спутавала већ подржавала њен уметнички развој.

Документарно засновани описи Гуљине глуме илуструју снагу њеног карактера („Први успех“), развој уметничког талента („Варка и Василинка“), исправно формиран однос детета према слави („Писма из свих крајева“). Гуља Корољова не подлеже сујети нити уображености, она задржава скромност и природност. Њен отпор према самопромоцији посебно се огледа у епизоди када јој је непријатно што другарица предлаже да у писму упућеном фабрици нагласи свој статус познате глумице („Још један испит“). У збиру разноврсних животних догађаја Гуљина филмска каријера перципира се као драгоцено младалачко искуство које је Гуљи помогло да уочи своје слабости и постане бољи карактер.

Закључак

У раду је анализиран културни живот романа *Четвёртая высота* Јелене Иљине који је осам деценија од првог објављивања у Совјетском Савезу 1946. године готово стално био штампан. Реч је о биографском роману историјске личности Гуље Корољове која се најпре прославила као дечија филмска звезда а потом и као хероина Другог светског рата. У првим поратним годинама појавило се неколико превода овог романа, углавном у земљама Источног блока, но касније роман циркулише само

у оквиру совјетске и постсовјетске Русије. Међу првим преводима издваја се југословенско издање на српскохрватски језик из 1947. под нешто другачијим насловом (*Четири усјеха Гуље Корољове*). Оно је 1948. доживело друго знатно допуњено издање на хрватскохрватски, са ауторкиним предговором и двадесет фотографија Гуље Корољове. Оба југословенска издања на корицама су имала уметнички слабо израђен илустрацијски портрет јунакиње. Према сведочењима неких данас истакнутих интелектуалаца у Србији, књига је имала снажан морални утицај. Једно савремено руско истраживање означава књигу о Гуљи као ону која мења живот читалаца.

Анализа романа показала је испуњење естетских и ванестетских критеријума књижевно-уметничког текста. Књижевница је помоћу различитих литерарних средстава (дијалозима, описима, хумором...) успешно приближила лик главне јунакиње и пренела сложено виђење света. Њен однос према детету и свету је без идеализације: настоји да разуме дете и помогне му да се помоћу разних искустава одговорно припреми за живот. Документарна подлога историјских догађаја из романа и нпр. из другог филма о Гуљи може послужити за наставу историје и потпуније разумевање друштвено-политичке ситуације. Нестереотипно приказивање главне јунакиње може бити укључено у наставу матерњег језика и књижевности оних школских програма који су оптерећени маскулиним наративима и патријархалним родним стереотипима.

Питања које даље треба истражити су следећа: Каква је била критичка и академска рецепција романа Јелене Иљине у земљи и иностранству? У којој мери је велики политички сукоб између СССР-а и Југославије 1948. утицао на југословенску рецепцију ове књиге? Да ли су и на који начин монографије о историји филма у Совјетском Савезу преносиле податак о Гуљи Корољовој и обавештавале о књижевном опису њеног глумачког искуства у роману Јелене Иљине? Постоје ли производи ликовне уметности на којима је приказана Гуља? Који културни производи највише одступају од фактелности живота Гуље Корољове и како се та дистанца може тумачити? У ком обиму су антифашистички комеморијализацијски предмети, активности и процеси сећања утицали на поновна издања романа Јелене Иљине? Да ли се емоције о некој личности могу једнако снажно пренесити музејским артефактом или уметничким делом?

Књига *Четири усјеха Гуље Корољове* скоро један век активно преноси и реконструише друштвену енергију јер садржи снажну симболичку фигуру детета као носиоца потенцијала будућности друштва. Појављује се у моменту изградње нове идеологије у СССР-у, добија институционалну подршку, изазива емотивну идентификацију, адаптирана је у нове различите медије (књижевност, споменици, филм, дигитални медији). Током обликовања ове друштвене енергије о Гуљи, филмови се издвајају као медијски потицај за производњу нових издања књига и реактивирање музејског и споменичког сећања на Гуљу Корољову. Ова проширена културна циркулација сигурно је утицала да књига о Гуљи у Русији очува статус класи-

ка. Роман је коришћен за обележавање јубилеја победе над фашизмом и као културни производ превазишао је значај и утицај наведених меморијализацијских предмета. Данас када се у свету шире фашизам и антиродни покрети, када јача говор мржње а потискују се непосредни облици људске комуникације, када се родитељи претерано заштитнички односе према деци, када се урушава језичка култура младих, роман о Гуљи Корољовој може да послужи као одбрана васпитних, моралних, интелектуалних и етичких вредности. Промовише дечије потенцијале стваралаштва, еманципацију жена и антифашистичку свест, али и језичку компетенцију деце и културу дијалога.

ЛИТЕРАТУРА

- Иљина Елена. *Четвертая высота*. Москва: Издательство „Детская литература“, 1967.
- Иљина Јелена. *Четири усјеха Гуље Корољове*, превео С. Франтов. Београд — Загреб: Омладинско издавачко предузеће „Ново поколење“, 1947.
- Капор Момо. *Најбоље године и друге њриче*. Београд: Плато, 2017.
- Нестерова Мариа. *Актриса Гуља Королёва. Как она отдала жизнь за советскую родину и с кем познакомилась в «Артеке»*. 9.9.2024. <https://ukraina.ru/20250624/1064214184.html> Датум приступа 24. јун 2025.
- Тропин Тијана. *Теоријски аспекти перевођења књижевности за децу са славјанских језика у културу*. Београд: Универзитет у Београду Филолошки факултет, 2014. (докторска дисертација)
- Fuderer Laura Sue. *The Female Bildungsroman in English: An Annotated Bibliography of Criticism*. New York, NY: Modern Language Association of America, 1990.
- Greenblatt Stephen. „The Circulation of Social Energy”. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988: 1–20.
- Greenblatt Stephen. „Kolanje društvene energije”. *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka*, priredio i превео Zdenko Lešić. Sarajevo: Buybook, 2003: 172–187.
- Иљина Јелена. *Четири успјеха Гуље Королјове*, превео с рускога S. Frantov. Zagreb—Beograd: Novo pokoljenje, 1948.
- Jarić Isidora. „Začarani krug predstava o muškom i ženskom“. Dr Ružica Rosandić i dr Vesna Pešić (prir.). *Ratništvo, patriotizam, patrijarhalnost: analiza udžbenika za osnovne škole*. Beograd: Centar za antoratnu akciju, Grupa MOST, 1994: 105–116.
- Krokinskaya Olga, Okladnikova Elena. „Books and People”: Results of the Public Polls on Reading Problems at the St. Petersburg International Book Fair 2015“. *Научный результат* 1/4(6) (2015): 20–33.
- Labovitz Esther Kleinbord. *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*. New York: Peter Lang, 1986.
- O’ Connor Jane Catherine. *The cultural significance of the child star*. School of Social Sciences and Law, Brunel University, 2006 (Ph. D Thesis)
- Rosandić Ružica, Vidanović Božica. *Prva dečja knjiga*. Beograd: Istraživačko-uređivački centar SSO Srbije: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Srbije, 1987.
- Sirković, Nina. „Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje *Bildungsromana*“. *Knjiženstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture*, 1/1 (2011). <https://journal.knjiženstvo.rs/index.php/knjiženstvo/en/article/view/432/451> Датум приступа 17. април 2026.
- Stefanović Jelena, Glamočak Saša. *Rod u čitankama i nastavi srpskog jezika u osnovnoj školi*. Valjevo: Grupa za emancipaciju žena «Hora», 2008.
- Tomić Svetlana. „Popularna kultura i proizvodnja slave značajnih žena u srpskoj kulturi“. *Slavne i ignorisane: Ka kritičkoj kulturi pamćenja*. Beograd: Alfa BK Univerzitet, 2018: 98–144.

REFERENCES

- Fuderer Laura Sue. *The Female Bildungsroman in English: An Annotated Bibliography of Criticism*. New York, NY: Modern Language Association of America, 1990.
- Greenblatt Stephen. „The Circulation of Social Energy”. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988: 1–20.
- Greenblatt Stephen. „Kolanje društvene energije”. *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka*, priredio i preveo Zdenko Lešić. Sarajevo: Buybook, 2003: 172–187.
- Iljina Jelena. *Četiri uspjeha Gulje Koroljove*, preveo s ruskoga S. Frantov. Zagreb—Beograd: Novo pokoljenje, 1948.
- Il'ina Elena. *Četvertaya vysota*. Moskva: Izdatel'stvo „Detskaya literatura“, 1967.
- Iljina Jelena. *Četiri uspeha Gulje Koroljove*, preveo S. Frantov. Beograd—Zagreb: Omladinsko izdavačko preduzeće „Novo pokolenje“, 1947.
- Jarić Isidora. „Začarani krug predstava o muškom i ženskom“. Dr Ružica Rosandić i dr Vesna Pešić (prir.). *Ratništvo, patriotizam, patrijarhalnost: analiza udžbenika za osnovne škole*. Beograd: Centar za antoratnu akciju, Grupa MOST, 1994: 105–116.
- Kapor Momo. *Najbolje godine i druge priče*. Beograd: Plato, 2017.
- Krokinskaya Olga, Okladnikova Elena. „Books and People’: Results of the Public Polls on Reading Problems at the St. Petersburg International Book Fair 2015“. *Научный результат* 1/4 (6) (2015): 20–33.
- Labovitz Esther Kleinbord. *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*. New York: Peter Lang, 1986.
- Nesterova Mariya. *Aktrisa Gulya Korolyova. Kak ona otdala zhizn' za sovetskuyu rodinu i s kem poznakomilas' v "Arteke"*. 9.9.2024. <https://ukraina.ru/20250624/1064214184.html> Datum pristupa 24. jun 2025.
- O' Connor Jane Catherine. *The cultural significance of the child star*. School of Social Sciences and Law, Brunel University, 2006 (Ph. D Thesis)
- Rosandić Ružica, Vidanović Božica. *Prva dečja knjiga*. Beograd: Istraživačko-uređivački centar SSO Srbije: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Srbije, 1987.
- Sirković, Nina. „Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje *Bildungsromana*“. *Knjiženstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture* 1/1 (2011). <https://journal.knjiženstvo.rs/index.php/knjiženstvo/en/article/view/432/451> Datum pristupa 17. april 2026.
- Stefanović Jelena, Glamočak Saša. *Rođ u čitankama i nastavi srpskog jezika u osnovnoj školi*. Valjevo: Grupa za emancipaciju žena «Hora», 2008.
- Tomić Svetlana. „Popularna kultura i proizvodnja slave značajnih žena u srpskoj kulturi“. *Slavne i ignorisane: Ka kritičkoj kulturi pamćenja*. Beograd: Alfa BK Univerzitet, 2018: 98–144.
- Tropin Tijana. *Teorijski aspekti prevođenja književnosti za decu sa stanovišta studija kulture*. Beograd: Univerzitet u Beogradu Filološki fakultet, 2014. (doktorska disertacija)

Svetlana Tomić

THE CULTURAL LIFE OF YELENA ILINA'S NOVEL *THE FOURTH HEIGHT*

Summary

This paper explores the cultural life of Yelena Ilina's novel *The Fourth Height*, continuously reprinted in the USSR and Russia since 1946. It tells the story of Gulya Korolyova—a child film star and WWII heroine—and was institutionally supported as a model of new Soviet ideology. The Yugoslav translations from 1947 and 1948 stand out, especially the latter with the author's preface and 20 photographs. The social value of the book is affirmed by two Serbian university professors of Developmental Psychology, for whom Gulya was a personal role model in their childhood. The novel stimulated a “circulation of social energy” (Greenblatt), inspiring books,

films, theater performance, monuments, museums, and internet projects. Its complex portrayal of the protagonist and documentary basis make it suitable for history and literature education, particularly in discussions of gender emancipation. In a modern educational context, the book is seen as promoting moral values, antifascist consciousness, and a culture of dialogue. The author argues that *The Fourth Height* can still resonate with young readers today and serves as an example of children's literature with powerful social and pedagogical impact.

Keywords: Gulya Korolyova, female Bildungsroman, Yugoslav translations of children's literature, circulation of social energy, child film star phenomenon.

Светлана Кардинская
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна
kard16@mail.ru
<https://orcid.org/0009-0003-4369-425X>

Svetlana Kardinskaya
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design
kard16@mail.ru
<https://orcid.org/0009-0003-4369-425X>

САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ФИГУРАХ ИРОНИИ (НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ПОЭЗИИ)

SELF-DETERMINATION OF POETIC LANGUAGE IN FIGURES OF IRONY (ON THE EXAMPLE OF CONTEMPORARY RUSSIAN POETRY)

Статья посвящена философской рефлексии по поводу современной российской иронической поэзии. В качестве примеров использовались поэтические тексты конца XX — начала XXI вв. таких авторов как Игорь Иртеньев, Вячеслав Лейкин, Валентин Бобрецов, Вадим Пугач, Алексей Сычёв. Для анализа иронических стихотворений была разработана авторская исследовательская модель, предъявляющая поэтический текст как пространство саморефлексии поэтического языка на пределе субъективности. Теоретическим основанием исследования послужило осмысление бытия языка в концепциях Ж. Лакана, Ж. Делёза, Ж.-Л. Нанси, Р. Барта. Для анализа поэтических текстов применялся герменевтический метод, основанный на целостном подходе Ф. Шеллинга. В статье показаны механизмы формирования новых способов высказывания (иронических фигур) в местах разломов устойчивых языковых порядков. Бытие языка, при этом, обнаруживает свое «небытие» — проблематичность и недосказанность. Иронический эффект достигается в процессе огибания лакун (невыведенного) и повторения рельефа фигур умолчания. Находясь в зоне неопределенности языкового порядка, ироническая субъективность обнаруживает свою избыточность как бесконечную вариативность письма. Представленная в языковой форме, ироническая фигура производит сдвиг языковой «сети», вынуждая до (пере) определяться всё языковое целое.

Ключевые слова: современная российская поэзия, ироническая фигура, герменевтический метод, поэтический субъект, вариативность письма.

The article is devoted to philosophical reflection on contemporary Russian ironic poetry. Poetic texts from the late 20th — early 21st centuries by such authors as Igor Irtenev, Vyacheslav Leikin, Valentin Bobretsov, Vadim Pugach and Alexey Sychev were used as examples. To analyze ironic poems, the author developed a research model that presents the poetic text as a space for self-reflection of poetic language at the limit of subjectivity. The theoretical basis of the study was the understanding of the existence of language in the concepts of J. Lacan, J. Deleuze, J.-L. Nancy, R. Barthes. For the analysis of poetic texts, the hermeneutic method was used, based on the holistic approach of F. Schelling. The article shows the mechanisms of formation of new ways of expression (ironic figures) in places of fractures of stable language orders. The existence of language, at the same time, reveals its “non-existence” — problematic and understatement. The ironic effect is achieved in the process of skirting the lacunae (the unspoken) and repeating the relief of the figures of silence. Being in the zone of uncertainty of the linguistic order, ironic subjectivity reveals its redundancy as an infinite variability of writing. Presented in linguistic form, the ironic figure produces a shift in the linguistic “network”, forcing the entire linguistic whole to be (re)defined.

Key words: contemporary Russian poetry, ironic figure, hermeneutic method, poetic subject, variability of writing.

По мысли Р. Барта, ирония — это способ «похищать и фальсифицировать» идеологизированный язык, «по-новому комбинируя единицы...» (Барт 2003: 221). Ироническое высказывание как бы соглашается с закрепленными, кажущимися «естественными» смыслами какого-либо текста, и, одновременно, сопротивляется, настойчиво привлекая к ним внимание. Говоря о рекламе, Р. Барт также имеет в виду любой язык идеологии, относя к ней большинство дискурсов, принятых в современном человеческом обществе, не только политических, но и журналистских, образовательных, научных, эстетических, этических, литературных и, по большому счету, язык, так называемой, «повседневности». Идеологизация языка, по мысли Р. Барта, происходит в результате замещения «естественного» означаемого слова мифологическим (идеологическим) «понятием», опустошения означаемого и превращения его во вместилище мифологемы. (Р. Барт 1996: 237). В результате, язык становится формой, частично предъявляющей некую идею, абсолютизированная абстрактность которой остается недовысказанной, порождая необходимость включения в идеологический текст все новых элементов (в пределе — весь мир означающих). Такая идея оказывается трансцендентной языку, недостижимой целью высказывания. Иронический взгляд на дискурс всего лишь возвращает идеологему языку, включая его в текст (тексты) и применяя к нему обычные правила высказывания.

Слово «ирония» происходит от древнегреческого «εἰρωνεία», первоначально означавшего «самоумаление», «самоуничижение», «прибеднение», «притворство». «Ирониками», в частности, называли граждан, которые стремились занижить размеры своего состояния, чтобы уменьшить сумму налогов. Статус философского метода познания ирония приобретает у Сократа, по мнению некоторых его собеседников, «прикидывающегося простачком» (Платон 2019), и выражающего сомнение по поводу значений

известных всем понятий. Так, в диалоге *О справедливости* (Платон 2019), понятие «справедливость», первоначально, есть нечто уже существующее в высказываниях «мудрецов» — «истина», с которой все согласны, а именно, «воздаяние должного каждому человеку» (Платон 2019: 67). Различие между взглядами Сократа и его собеседника (Полимарха) на это определение «справедливости» состоит в том, что для не философа Полимарха слова данного высказывания наполнены обыденным смыслом и он знает, что такое «должное», «каждый» «человек» и пр., а Сократ («ироник») этого «не знает» («я знаю то, что ничего не знаю»). Ироническое знание — «не-знающее», т.е. заниженное до нуля, когда каждый элемент высказывания становится пустым местом, тем, чего уже/еще нет. Вместо ответа, каждое слово содержит вопрос или задачу, предусматривающие множество вариантов: «...ирония — искусство задач и вопросов. Ирония состоит в том, чтобы рассматривать вещи и существа как ответы на скрытые вопросы, случаи решения задач» (Делёз 1998: 87).

Бывшее единым высказывание «каждый человек» делится надвое — «друг»/«враг» (Платон 2019: 81), делая «воздаяние должного» проблемой, поскольку «воздавать должное» «другу» не то же самое, что «врагу». К тому же, «друг» — не всегда «хороший человек», а «враг» — не всегда «плохой», поэтому «воздаяние должного» еще более проблематизируется, высвечивая неопределенность понятия «человек» и делая актуальным постановку вопроса «кто я?».

Соответственно, иронический метод фиксирует точку субъекта как нулевое состояние бытия (то, чего никогда не было). Происходит, своего рода, возвращение «я» к реальности небывалого. По мысли Ж. Делеза (Делёз 1998), ироническое организует «складку» прошлое/настоящее, где прошлое (то, что «было») открывается из настоящего, но настоящее — это то, чего не было. Поскольку и прошлое, и настоящее пусты, остается лишь то, что между ними — «“щель”, “зияние”, онтологическая “складка”, соотносящая бытие и вопрос» (Делёз 1998: 87). Вопрос предполагает присутствие мыслящего субъекта («я»), осуществляющего «сжатие» пустых последовательностей (прошлого, повседневного) в точке вопроса в новую конфигурацию, манифестирующую различие. Эта работа производится иронией для того, чтобы, по выражению Делёза, «выманить различие у повторения»: «мыслящий субъект лишен модификаций, он сам — модификация; этот термин обозначает именно выключенное различие» (Делёз 1998: 105).

По мысли Делёза, будучи языковым, человеческое существование (как оно есть) всегда является повторением себя самого в речевых практиках. Как правило, повседневное течение речи не обнаруживает себя как повторение эмпирического бытия, момент такого поворота к рефлексии формулируется Делёзом как «выманивание» и «выключивание» различия, это действие наделяется дополнительностью или искусственностью (в смысле владения искусством). Сам поворот предъявляет «небывалое» (рефлексивное мышление), отсутствующее в повседневной реальности. Это единствен-

ная сфера существования мыслящего субъекта — точка пустого настоящего как место полагания множественного мира или миров, свободно производящих самих себя: «...ирония — множество или, скорее, искусство множеств, искусство постижения Идей в вещах, воплощенных ими проблем...» (Делёз 1998: 126).

Иронический поворот оказывается различием, возвращающим существование (объект описания) в состояние избыточности, способствующей преобразованию самого объекта в неопикуемый остаток. Рассеянный во множестве предмет иронического высказывания уже не может вернуться к первоначальному состоянию единства, поскольку иронический поворот осуществляет сдвиг его элементов таким образом, что при последующей сборке всегда остается «лишняя деталь», выбрасывающая образовавшееся множество в новую языковую сферу. Такая «лишняя деталь» и есть новая точка сборки, обусловленная движением субъективности, остающейся неопикуемой, но очерчивающей контуры новой комбинаторики. Соответственно, иронический эффект, в частности, поэтического текста производится наличием неназванного «остатка», некого «зияния», встроенного в стихотворение и обеспечивающего его структуру.

В качестве примера рассмотрим стихотворение Игоря Иртеньева «Винегрет» 1998 г.:

Что-то главное есть в винегрете.
 Что-то в нем настоящее есть,
 Оттого в привокзальном буфете
 Я люблю его взять да и съесть.

Что-то в нем от холодной закуски,
 Что-то в нем от суммы и тюрьмы.
 Винегрет — это очень по-русски,
 Винегрет — это, в сущности, мы.

Что-то есть в нем, на вид неказистом,
 От немереных наших широт?
 Я бы это назвал евразийством,
 Да боюсь, что народ не поймет.

(Иртеньев 2017: 43)

Само слово «винегрет» означает множественность, соединенность разнородного, отсылая, прежде всего, к «холодной закуске». С первой же строки эмпирическое бытие «винегрета» проблематизируется, поскольку автор использует по отношению к реальности «холодной закуски» характеристики, подчеркивающие его избыточность: «что-то главное», «что-то настоящее», освобождая место вопросу — «что же это?». Недосказанность открывает пространство, ограниченное словом «винегрет», но пустое внутри, поскольку повседневной «холодной закуски» уже нет, она нейтрализована вопросом, а того, что может послужить ответом на вопрос, еще нет. Реальность «винегрета» выбрасывается в сферу неопределенности, обеспе-

чивая свободную циркуляцию множества элементов: «привокзальный буфет», «сума и тюрьма», «очень по-русски», «мы», «немереные широты», «евразийство». Рассеявшиеся элементы теперь не могут быть собраны в какое-либо единство, так как не поддаются схватыванию специфическим концептом — это не «советсткость», так как «евразийство» не вписывается в советскую идеологию, это не «евразийство», поскольку «сума и тюрьма» — понятие другого языкового ряда, это не «русскость», так как среди данных элементов нет этнических описаний. Речь идет о чем-то нефиксируемом — это «главное» и «настоящее», но его нет как имеющегося в наличии, оно неназываемо (неописуемый остаток). Собственно, это само обозначение места иронического поворота как точки концентрации поэтической (языковой) реальности, проходящей сквозь саму себя и образующей складку.

Ирония как сфера бытия субъективности присуща человеческому существованию вообще, однако, очевидно, что поэтические иронические повороты связаны с особенностями исторических эпох. Так, ирония Игоря Иртеньева формировалась на разломах позднесоветского языкового монолита и была концептуальной — иронически повторяла очертания советских идеологем, выстраивая из них разнообразные «центоны». Ирония Валентина Бобрецова относится примерно к той же эпохе, но представляет собой иной способ очерчивания контура реальности:

Мне снилось: в захолустном кинозале,
в залузганном — под смех и скрип дверной,
я слушал фильм с закрытыми глазами
и жизнь свою смотрел, как сон дурной,
и порывался встать, когда валторна
звала туда, где ирис и левкой.
О, как я не хотел прожить повторно
мой черно-белый, мой глухонемой,
что был затянут, как канава тиной,
и как канава эта неглубок.
Но жизнь свою проспав до середины,
я на другой перевернулся бок.
И снова сплю, — и сон другой мне снится,
тот, чаямый давно и горячо:
как будто я освободил десницу
и почесал затекшее плечо.
И вот красивый, тридцатитрехлетний,
и меч, и крест пихнувши под скамью,
я сладко сплю, как казачок в передней,
и авиньонскому внимаю соловью.

(Бобрецов 1995: 456–457)

Первые две строчки — вполне узнаваемая читателем стихов В. Бобрецова, сформировавшимся в ту эпоху, метафора российской действительности 1987 г. (ощущение «захолустности» и «залузганности»). Далее — то ли

фильм, то ли сон — позднесоветское состояние существования того, чего нет (идеализированного) и, наоборот — несуществование того, что есть («захолустности», «залузганности» и т. п.). В стихотворении представляются, условно говоря, два параллельных мира — «залузганное» пространство «дурного» сна (реальное) и место, где растут «ирис и левкой» (желаемое, идеальное), достигаемое лишь за счет пробуждения. Лирический герой образует своеобразную складку между этими непересекающимися прямыми. Иронический поворот происходит в тот момент, когда лирический герой признается, что «черно-белый», «глухонемой», «затянутый», «неглубокий» сон — «мой», то есть, является единственной «моей» реальностью. «Я», как лингвистический субъект, открывает множественность предикатов — «красивый», «тридцатитрехлетний», проспавший «жизнь свою...до середины», почесавший «затекшее плечо», перевернувшийся «на другой бок», кинувший «меч и крест» под скамью — все описания «я» парадоксальным образом огибают некую область, которая не может быть описана, а именно, сферу обозначения самого различия «спящего» и того, кто об этом высказывается. И тот и другой есть «я», соответственно, «я» находится сразу в двух местах и оказывается отношением самого себя (субъекта) к себе же как объекту. Такое различающее повторение формирует иронический эффект, исключая реальность «я» из себя самого и производя операции бесконечного «отражения отражения».

Стихотворение Вадима Пугача «Вот, ограничен жизнью строгой...» (2012 г.) было написано уже в эпоху компьютерных игр, социальных сетей, виртуальной реальности:

Вот, ограничен жизнью строгой,
Проходит человек. Пускай
Себе идет. Его не трогай,
Не называй, не окликай.

Он, может быть, один впервые,
Ты дай побыть ему одним.
А вдруг как силы мировые
Схватились именно над ним?

Ониверху шумят, играя,
А он для них и смысл, и ось,
И в нем от края и до края
Все воплотилось и сошлось.

Там и медведицы, и веги, —
Не прикайся, не убий, —
Там, может быть, такие веки
Похмельный не подымет Вий!..

Там свет грохочет, точно скорый,
Исходит, квантами сочась, —
И как пройти, и час который,
Его не спрашивай сейчас.

Так в поле над сгоревшим просом
 Шумят ненужные дожди.
 Не подходи к нему с вопросом
 И вообще не подходи.

(Пугач 2012)

В начале стихотворения фиксируется существование индивида в качестве единичного («человек... один впервые, / Ты дай побыть ему одним»). Такое сингулярное тело испытывает постоянный риск столкновения с другими телами, угрожающими его автономности: «Его не трогай, / Не называй, не окликай». Поскольку единичность оказывается состоянием «между» (по мысли Ж.-Л. Нанси, «Mitsein») (Нанси 2004: 147), она проявляет пересечение множества сингулярностей в качестве «сил мировых», проходящих сквозь нее и образующих специфическую конфигурацию этой единичности. Сингулярное «тело» может обнаружить себя как нечто отдельное лишь там, где переплетаются «медведицы», «веги», «веки похмельного Вия», «грохочущий свет», «сочащиеся кванты» и т. д. Именно такое напластование фантазмов (Лейбниц высказывался о подобном как о «свете души») (Лейбниц 1982: 415) обеспечивает, в частности, траекторию эмпирического тела среди других тел, их сцепления и взаимодействия в объективном мире. Соответственно, мир (в качестве «этого мира») определяется комбинаторикой составляющих его единичностей, каждая из которых является пересечением других. Все существа и вещи мира как бы встроены в пространство индивида, а переплетение элементов обусловлено манерой их включения посредством сложного фантазма («медведицы», «веги»)

Ироническая фигура формируется за счет двойной отсылки — эмпирическая объективность становится местом схватки «сил мировых», образующих вихри в отдельно взятом индивиде и, вместе с тем, движение воображаемых завихрений делают возможными/невозможными касания эмпирических тел («Не подходи к нему с вопросом/И вообще не подходи»), сил притягивания и отталкивания. Мир субъективных фантазмов вложен в эмпирический мир тел, однако, происходит и обратное — соприкосновение индивидов и вещей встроено в сложные сочетания «медведиц», «вег», «век Вия», «квантов» и т. п. Иронический взгляд застает индивида между этими мирами, в точке отсутствия как объективности, так и субъективности. Такое нулевое состояние — чистая единичность, существующая только при условии, что ее «не трогают», «не окликают», «не подходят с вопросом». Однако само отсутствие прикосновения предполагает, что единичность имеет место только в касании, поскольку сингулярность может быть обнаружена лишь на пересечении других сингулярностей. Парадоксальное существование единичности, вмещающей в себя множественность, очерчивает иронический контур как судьбы индивида, так и данного стихотворения.

У Вячеслава Лейкина, автора следующего поэтического текста, проанализированного нами с целью исследования способов конструирования

иронических фигур в поэзии, достаточно много иронических стихов, однако стихотворение «О любви не напишу...» (2011 г.) не столько ироническое, сколько содержащее рефлекссию по поводу пределов иронического языка:

О любви не напишу:
Как томился, как debil,
Как выслеживал, как сыщик,
Как ломал себя, губил,
Позабыл, не напишу.
Милый отроческий прыщик
До крови не расчешу.

О судьбе не напишу:
Как загадывал, тупой,
На десяток лет ли, на год,
Да с отчаянья в упой,
Позабыл, не напишу,
Золотых цыганских ягол
У судьбы не попрошу.

О друзьях не напишу:
Как стихами, как вином
Навораживал удачу,
Разлагаясь, как бином,
Позабыл, не напишу.
Обнаружу — перепрячу,
Достоверности лишу.

А ещё не напишу
Как дарю календарю
Снисходительность немую,
Как невесело дурю —
Ни к чему, не напишу.
Как-нибудь перезимую,
Пережду, передышу.

Напишу про чепуху,
Про осколок рваный лета
В голове застрявший — это
Рыльце дочкино в пуху
Тополином. Про уху
Переперченную где-то,
Где не помню. Наверху,
Над обрывом было пето
Про звезду и про блоху,
С кем не помню. Было лето:
Тень грозы, крыло рассвета,
Полтора гриба во мху.

(Лейкин 2011: 14)

В четырех первых строфах представлены концепты-ценности: «любовь», «судьба», «дружба», «время», о которых «я не напишу». Тем самым,

задается процедура письма как процесс огибания пустых мест. Само место остается от некого «травматического ядра» (Лакан 1998: 147) в качестве следа от чего-то утраченного, забытого, а потому невысказываемого («по-забыл, не напишу»). Поэтическое письмо становится отношением «высказанное/невысказанное», лакуны структурируют речь, расставляя ее элементы по контуру умолчаний, разворачивая язык как сеть, сочетающую «узелки» и «пустоты»

Поэтическое письмо, обходя по касательной невысказываемое, тем не менее, проговаривается о себе как о «чепухе» (в противовес умалчиваемым ценностям), предъявляемой в отрывках, осколках, остатках: «осколок рванный лета», «тень грозы, крыло рассвета...». Фрагментарность высказывания подчеркнута «не вся», воспоминание неполно: «где не помню», «с кем не помню». То, о чем «я не помню», смещает сеть письма в место лакуны, обнаруживая структурирующий принцип поэтического языка, соединяющего осколки и остатки специфическим способом, повторяющим рельеф «памяти» (субъективности) говорящего. Поэтическая речь, «перфорированная» зонами умолчания, в качестве организующего начала содержит свое собственное «небытие» — отказ от говорения, создающий возможность поворота языка к тому, мимо чего всегда «промахивается» высказывание, представляющее нечто конечное, а именно, к тотальности языка, содержащего не только то, о чем говорится, но и того, кто говорит (неописуемый остаток). Обозначая свои собственные границы, поэтическое письмо открывает пространство неопределенности. Невозможность высказывания побуждает говорить о «чепухе», создающей, тем не менее, орнаментальный узор из фрагментов, открывая место этой невозможности.

Отношение «высказываемое/невысказываемое», присутствующее в поэтическом языке вообще, достигает своих предельных форм в иронической поэзии. Так, стихотворение Алексея Сычёва «Какты и тыкак» (2025 г.) демонстрирует, на первый взгляд, ни к чему не отсылающую орнаментальную конструкцию:

Какты и тыкак

Жили-были какты и тыкак...
 Рики-Тики-Тави, Тикикака —
 это не про них, и таки как
 отличить нам кактов от тыкака?
 С этим наблюдается затык,
 в стену лбом сплошная утыкака,
 выпьем с горя — только не за тык
 а за так и лучше у тыкака!
 Вот скажи, тыкак, ты нам: а как
 уяснить про кактов... или как там?
 Какты не похожи на макак?
 И не отличаются ли тактом? —
 Может быть, невидимы, сидят
 рядом с нами эти... как их? Какты!

Что-нибудь невидимо едят —
 кактусы какие-нибудь — факты
 нам, тыкак, нужны — никак не fuck,
 факельные шествия у кактов
 на ходулях не в ходу ль? Филфак
 не в чести ль? — хотя бы пару тактов —
 и от печки в зимние дымы
 как пойдём, с горилкой да при сале,
 даже если эти какты — мы
 и своё допели-доплясали...

(Сычёв 2025)

Для читателя вполне очевидно, что названия персонажей — «какты» и «тыкак» происходят от распространенного в повседневных диалогах вопроса «как ты?» и зеркального ему «ты как?». Данный вопрос предполагает ни к чему не обязывающий ответ (подробный рассказ о себе в качестве ответа может вызвать негативную реакцию спрашивающего). Задающий вопрос не хочет узнать о жизни собеседника, а последний, соответственно, не желает рассказывать о себе. Производится повседневный ритуальный жест — обмен устойчивыми речевыми фигурами, обеспечивающий циркуляцию пустой речи, говорящей обо всем, кроме того, что действительно имеет смысл.

Точка касания вопрос/ответ задает некий порядок, не содержащий ничего, кроме ритмического повторения одного и того же — накручивания пустой речи на то, что из нее как бы выброшено (умалчивается или пропускается в процессе высказывания). В вопросе «как ты?» отсутствует глагол «есть» («как ты есть»), указывающий на местоимение «ты» как на «место, в котором бытие имеется» специфическим образом (именуется). Соответственно, говорящий («ты»/«я»/«мы») существует так, как он именует свое существование, говоря о чем-либо, он всегда предъявляет самого себя. Такая полнота высказывания рискованна, поскольку вынуждает другого отвечать тем же и, в пределе, не принимать способ существования говорящего. При этом, открывается различие манер говорения, указывающее на незавершенность субъекта высказывания, вынужденного постоянно достраиваться до целого и всегда терпящего неудачу, испытывая риск несуществования (замещение «я» разнообразными страхами и, в конечном счете, страхом смерти).

Иронические фигуры — «какты» и «тыкак» доводят до завершения практику пустой речи, устраняя пробел между элементами привычного вопроса и, тем самым, исключая возможность малейшей отсылки к реальности «я» (спрашивающего / отвечающего). То, о чем высказываются, обозначено в языковом порядке, имеет имя, однако знак освобожден от какого-либо смысла, а значит, может произвольно циркулировать в языковом пространстве и образовывать любые сочетания — с «макаками», «какту-

сами», «филфаком», «факельными шествиями» и т. п. Поскольку «какты» (или «тыкак») пустые имена, сквозь них (как через отверстие) можно пропустить весь язык, не встретив практически никакого препятствия. Однако, непроходимость языкового потока все же возникает, при условии, что «в-место» «кактов» подставляется «мы» — местоимение, обнаруживающее свою предельность («своё допели-доплясали»). Язык «кактов» исчерпывается, когда «мы» (субъективность) становится одним из знаков пустой речи (чистого порядка), бессмысленной, поскольку тот, кто говорит и то, что говорится превращаются в операции языковой машины («как пойдём, с горилкой да при сале...»). Тем не менее, какой бы пустой речь не была, она всегда, по мысли Ж. Лакана, «проговаривается» (Лакан 1998: 414) — «даже если эти какты — мы...» — речь идет об условном включении «мы» в языковую машину, поскольку полного вхождения субъективности в некий порядок никогда не происходит. Так как «мы» — языковые существа, в точке «мы» (в месте именования) раскрывается несводимость языка к единственному варианту, а значит, «мы» не вовлечены в полной мере ни в один из порядков, всегда «выпадая в осадок» («допели-доплясали»). «Мы» находимся между «кактами» и «тыкаком», в этом промежутке только и возможно появление вопроса о различии того и другого, сдвигающего языковые практики с «накатанного пути» и закрепляющего место нового имени (места саморефлексии и изменения всего языкового целого).

Соответственно, ирония позволяет языку наблюдать подвижность его собственных структур и порядков. При этом, говорящий субъект обнаруживает свою ограниченность и, вместе с тем, некую сферу неопределенности, побуждающую его бесконечно до/переопределяться. Такое промежуточное положение иронического субъекта обеспечивает его свободу: наблюдая разнообразные языковые порядки, он не вовлечен ни в один из них. Однако субъект не может выйти за границы языка (иначе он вынужден замолчать). Иронический текст демонстрирует движение языка сквозь себя самого, обозначая пространство лакуны, остающейся непоименованной, однако, создающей саму возможность иронического поворота языка. Ироническое высказывание зачеркивает то, что само собой разумеется в качестве «знания», известного каждому, замещая его «незнанием» — отказом от говорения в рамках привычных (повседневных, идеологических) речевых структур, выявляя самого говорящего, застающего себя между различного рода языковыми порядками. Точка иронического субъекта, одновременно, открывает и место свободы, и место молчания, поскольку высказывание возможно только в структурах языка. В точке иронии язык сталкивается со своим небытием как отсутствием закреплённой формы, требующим дополнения. Языковые структуры становятся «текучими», раскрывая свою избыточность и возможность вариативности иронических эффектов.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт Ролан. *Мифологии*. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 1996.
- Барт Ролан. «Рекламное сообщение». Барт Ролан. *Система моды. Статьи по семиотике культуры*. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2003: 219–222.
- Бобрецов Валентин. «Мне снилось: в захолустном кинозале...». Топоров Виктор. (Отв.ред.). *Поздние петербуржцы. Поэтическая антология*. Санкт-Петербург: Европейский дом, 1995.
- Делёз Жиль. *Различие и повторение*. Санкт-Петербург: Петрополис, 1998.
- Иртенёв Игорь. «Винегрет». Иртенёв Игорь. *Избранные стихи*. Москва: И. Б. Белый, 2017.
- Лакан Жак. *Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа*. Москва: Гнозис/Логос, 1998.
- Лейбниц Готфрид. «Монадология». Лейбниц Г. *Сочинения*. В 4 т. Т. I. Москва: Мысль, 1982: 413–429.
- Лейкин Вячеслав. «О любви не напишу...». Лейкин Вячеслав. *Одинокий близнец*. Санкт-Петербург: Любавич, 2011.
- Нанси Жан-Люк. *Бытие единичное множественное*. Москва: Логвинов, 2004.
- Платон *Государство*. Москва: Академический проект, 2019.
- Пугач Вадим. «Вот, ограничен жизнью строгой...». Пугач Вадим. *Антропный принцип*. Санкт-Петербург: Геликон плюс, 2012.
- <<https://mybook.ru/author/vadim-pugach/antropnyj-princip/read/>> 18.07.2025.
- Сычёв Алексей. «Какты и тыкак». 2025 <<https://uglich.livejournal.com/14791.html>> 18.07.2025

REFERENCES

- Bart Rolan. *Mifologii*. Moskva: Izdatel'stvo im. Sabashnikovyh, 1996.
- Bart Rolan. "Reklamnoe soobshenie". Bart Rolan. *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury*. Moskva: Izdatel'stvo im. Sabashnikovyh, 2003: 219–222.
- Bobrecov Valentin. "Mne snilos': v zaholustnom kinozale..." Toporov Viktor. (otv. red) *Pozdnie peterburzhcy. Poeticheskaya antologiya*. Sankt-Peterburg: Evropejskij dom, 1995.
- Delyoz Zhil'. *Razlichie i povtoreniye*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 1998.
- Irten'ev Igor'. "Vinegret". Irten'ev Igor'. *Izbrannye stihi*. Moskva: I. B.Bely', 2017.
- Lakan Zhak. *Seminary. Kniga 1. Raboty Frejda po tehnikе psihoanaliza*. Moskva: Gnozis/Logos, 1998.
- Lejbnic Gotfrid. "Monadologiya". Lejbnic Gotfrid. *Sochineniya*. V 4 t. T. I. Moskva: Mysl', 1982: 413–429.
- Lejkin Vyacheslav. "O lyubvi ne napishu...". Lejkin Vyacheslav. *Odinokij bliznec*. Sankt-Peterburg: Lubavich, 2011.
- Nansi Zhan-Lyuk. *Bytie edinichnoe mnozhestvennoe*. Moskva: Logvinov, 2004.
- Platon *Gosudarstvo*. Moskva: Akademicheskij proekt, 2019.
- Pugach Vadim. "Vot, ogranichen zhizn'yu strogo'..." Pugach Vadim. *Antropnyj princip*. Sankt-Peterburg: Gelikon plus, 2012.
- <<https://mybook.ru/author/vadim-pugach/antropnyj-princip/read/>> 18.07.2025.
- Sychyov Aleksej. "Kakty i tykak" 2025 <<https://uglich.livejournal.com/14791.html>> 18.07.2025

Светлана Кардинска

САМООДРЕЂЕЊЕ ПЕСНИЧКОГ ЈЕЗИКА У ФИГУРАМА ИРОНИЈЕ
(НА ПРИМЕРУ САВРЕМЕНЕ РУСКЕ ПОЕЗИЈЕ)

Резиме

Чланак је посвећен филозофској рефлексiji савремене руске ироничне поезије. Грађа је сачињена од текстова с краја XX — почетка XXI века следећих аутора: Игора Иртенјева,

Вјачеслава Лејкина, Валентина Бобрецова, Вадима Пугача, Алексеја Сичова. За потребе анализе ироничних песама разрађен је ауторски истраживачки модел, који посматра песнички текст као простор саморефлексије песничког језика на прагу субјективности. Теоријску основу истраживања чини осмишљавање битка језика у концептима Ж. Лакана, Ж. Делеза, Ж.-Л. Нансија, Р. Барта. У анализи песничких текстова примењен је херменеутички метод, заснован на Шелинговом целовитом приступу. У чланку су представљени механизми формирања нових начина исказивања (фигура ироније) на местима сламања устаљеног језичког поретка. Битак језика, притом, показује своју негацију — проблематику и недореченост. Ефекат ироније постиже се у процесу заобилажења празнина (неизреченог) и понављања рељефа фигура прећуткивања. Налазећи се у зони неодређености језичког поретка, иронијска субјективност показује своју прекомерност као бескрајну варијативност писма. Представљена у језичкој форми, иронијска фигура прави помак у језичкој „мрежи“, приморавајући језичку целину да се додатно (поновно) одреди.

Кључне речи: савремена руска поезија, иронијска фигура, херменеутички метод, песнички субјекат, варијативност писма.

Илья Морозов

НИУ Высшая школа экономики (Москва), Школа филологических наук
НОЧУ ВО «Московский институт психоанализа» (Москва),
Департамент культурных исследований
iamorozov@hse.ru
<https://orcid.org/0009-0006-9575-4375>

Ilya Morozov

HSE University (Moscow), School of Philological Studies
Moscow Institute of Psychoanalysis, Department of Cultural Studies
iamorozov@hse.ru
<https://orcid.org/0009-0006-9575-4375>

СЕМИОТИКА БЛЭКАУТ-ПОЭЗИИ

THE SEMIOTICS OF BLACKOUT POETRY

В статье на материале интермедиальных практик русской, европейской и американской поэзии описана структура блэкаут-стихотворения — произведения, возникающего в результате затемнения слов и строчек различных текстов при помощи чёрного маркера или его аналогов (например, компьютерного зачернения поля). Из тернарной семиотической оптики проанализирована, во-первых, семантическая динамика, возникающая в напряжении между составом пре- и посттекста, и выделены авторские установки, связанные с принципами затемнения текста. Во-вторых, показаны эффекты, связанные с синтаксическим соположением вербального и визуального измерений блэкаута. В-третьих, выявлена специфика его прагматического аспекта — особенности реконструирования претекста в сознании читателя и его рецептивные траектории в ситуации полной недоступности текста.

Ключевые слова: визуальная поэзия, блэкаут-поэзия, интермедиальность, intersubjectivity, семиотика текста.

The article describes the structure of a blackout poem, based on material from Russian, European, and American poetry. This is a form of poetry that results from obfuscating words and lines in various texts using a black marker or other similar tools (for example, computer blackening). From a ternary semiotic perspective, the article analyzes the semantic dynamics that arise from the composition of the pre- and post-text, as well as the author's attitude towards the principles of obscuring text. Additionally, the article explores the effects of syntactic juxtaposition between the verbal and visual aspects of blackout poetry. Finally, it reveals the pragmatic aspects of this form, including the features of re-creating the original text in the reader's mind and their receptive trajectories when the text is completely inaccessible.

Keywords: visual poetry, blackout poetry, intermediality, intersubjectivity, semiotics of the text.

1. Введение

Русскоязычная блэкаут-поэзия заявила о себе в 2015 году, когда в журнале *Воздух* была опубликована подборка блэкаутов Андрея Черкасова на основе переводов из венгерского поэта Атиллы Йожефа (Черкасов 2015). С тех пор блэкаут в русскоязычном поэтическом сообществе прошёл несколько шагов эволюции — от освоения другими акторами актуального субполя современной словесности до коммерциализации приёма — его интеграции в курсы креативного письма¹. По словам самого Андрея Черкасова, блэкаут в его творчестве возникает в результате рецепции техник затемнения западноевропейской и американской поэзии; с другой стороны, поэт признаёт, что генезис русскоязычной блэкаут-традиции можно возвести к теории и практике неофициальной советской литературы — в первую очередь, к идеям и проектам группы ирфаеристов («Был человек, и нету» 2019).

Несмотря на почтенный генезис² техники затемнения и её популярность в субполе актуальной русскоязычной словесности, в теоретико-литературных штудиях не проведён на системном уровне анализ инновативной визуально-поэтической формы, возникающей в результате затемнения, — блэкаут-стихотворения. В этой статье мы бы хотели сконцентрировать аналитическое внимание на его устройстве, исходя из тернарной семиотической модели: синтактика — семантика — прагматика блэкаут-стихотворения.

Философ и филолог Михаил Мартынов определяет блэкаут-поэзию как «практику создания поэтического произведения путем удаления словесных или иных фрагментов из имеющих авторство текстов. Как правило, слова удаляются при помощи их закрашивания черным маркером, и с этим связано популярное название данной практики — блэкаут поэзия (blackout poetry)» (Мартынов 2018: 425). Имплантировавший эту практику в актуальный сегмент русскоязычной поэзии Андрей Черкасов называет блэкаут «техникой» работы с исходными объектами («Вложить в четыре-пять строчек...» 2021). Трансформироваться при помощи этого метода может любой текст, а значит, в нём могут воспроизводиться самые разные жанровые особенности: кроме блэкаут-стихотворений, существуют, например, блэкаут-поэмы (Кошелев 2023a), блэкаут-хайку (Кошелев 2023b) и блэкаут-пьесы (Сигей 1984), а утопический горизонт радикального авангарда может

¹ Блэкаут как техника письма, обладающая терапевтическим и педагогическим потенциалом, активно исследуется учёными, не принадлежащими отечественному академическому миру (Morales-Rodas, Galimberti, Cerda-Solís, Riera-Guachichullca 2021), однако в русскоязычной среде можно найти примеры его использования как методической технологии на уроках литературы (Метод «Блэкаут» 2023) или элемента курсов креативного письма (см. ироническое обыгрывание этой новости в профессиональном сообществе: (в тему блэкаутов 2024).

² Одно из исследований, систематизирующих историю блэкаут-поэзии, возводит её генезис к безымянному стихотворению, опубликованному в 1924 году в дадаистском журнале «361» художником и фотографом Ман Рэем (Ramser 2020).

вообразить блэкаут-балладу или блэкаут-роман. С тезисом, что блэкауты вряд ли можно назвать жанровой моделью, соглашается и Эмили Рэмсбер, создательница наиболее полного репозитория блэкаутов в англоязычном интернете *This Ocean of Texts: The History of Blackout Poetry*, цитируя положение диссертации Джона Ньюмана (здесь и далее перевод мой. — И. М.): «...любые попытки определить какую бы то ни было специфику жанра или даже описывать блэкауты как жанр бесполезны» (Nyman 2018: 19). Сама техника блэкаута индифферентна к тематике текста, будучи в равной степени готовой де-/формировать его семантику и делая подвижной жанровую идентичность пост-текста³. Жанровая природа полученного блэкаута может быть, например, определена автором в паратекстуальных элементах: вышеупомянутые блэкаут-хайку возникают из «лирических эпиграмм» Самуила Маршака, обработанных поэтом и редактором Владимиром Кошелевым. Такая возможность жанровой трансформации после операции затемнения подтверждает индифферентность этой поэтической техники к исходному материалу: целостность жанровой формы пост-текста складывается каждый раз из разного набора сохранённых при вымарывании элементов (а в сознании реципиента могут реконструироваться самые разные тематические и мотивные комплексы, направление формирования которых иногда подсказано в паратексте).

Итак, блэкаут-поэзия — это техника письма, при которой автор вымарывает чёрным маркером слова или целые строки исходного текста. Произведённая при помощи этой техники поэтическая форма становится пространством взаимодействия двух разных семиотических систем, в котором, наряду с вербальным кодом языка, присутствует визуальный код чёрных линий. Визуальный элемент блэкаута является индексальным знаком: чёр-

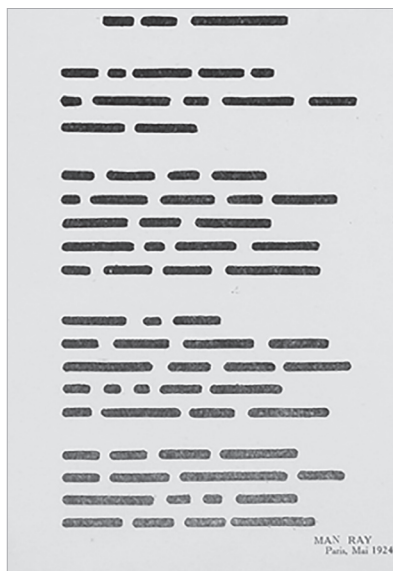


Рис. 1. Ray Man. «-- -- -----». 391 17 (1924): 119

³ Однако интересно, что жанровый статус подавляющего большинства полученных в результате затемнения текстов авторы определяют как блэкаут-стихотворение, в то время как появление объектов другой жанровой природы — уникальный процесс, в котором автор заявляет особую жанровую идентичность специально, например, в паратекстуальных элементах. С одной стороны, это связано с тем, что сам метод затемнения актуализирует особое членение текста, которое можно сравнить со стиховым, выделяя именно этот аспект (см. раздел о синтактике блэкаут-стихотворения). С другой стороны, по принципу метонимии («метод — произведённый им объект»), говоря «блэкаут», многие авторы актуального субполя имеют в виду, строго говоря, блэкаут-стихотворение: см. предисловие Андрея Черкасова к книге *Ветер по частям*, например.

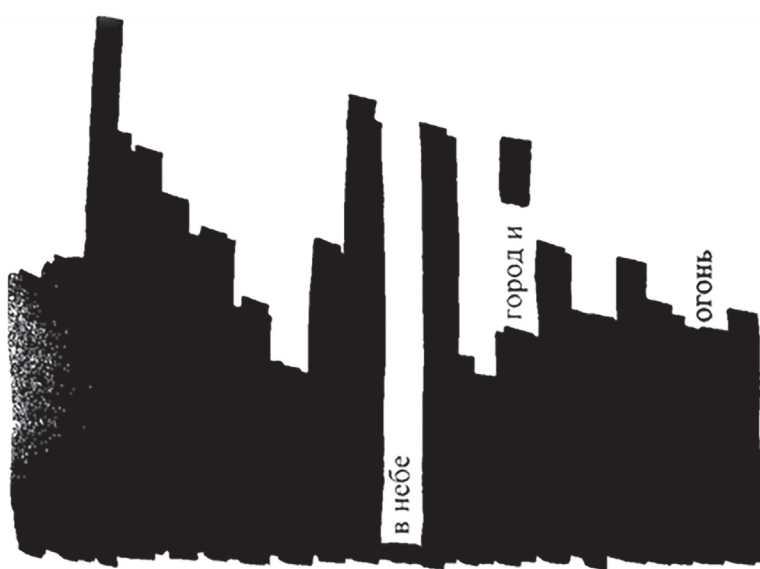


Рис. 2. Черкасов Андрей. Ветер по частям. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018: 36

ные линии, замещая референт, которым становится исходный текст, метонимически указывают на него. Они физически соприкасаются с невидимыми частями претекста, физически скрывая его и становясь элементом нового означающего (именно такая интерпретация чёрных полос, которые могут индексально отсылать к жесту вычеркивания, позволяет предполагать, что безымянное стихотворение Ман Рэя, состоящее из замазанного заглавия и полностью замазанных 17 строк (см. рис 1), является прототипом блэкаут-стихотворения. Однако эту интерпретацию можно и нужно проблематизировать, о чём мы скажем позднее).

В то же самое время сохранённые слова претекста являются его зримой, доступной частью и одновременно превращаются в новый пост-текст, в вербальный элемент нового интермедиального произведения, в котором возникает новая, секундарная синтаксическая связность между словами.

Однако чёрные полосы не только замещают собой трансформируемый текст, но могут и самой формой линий напоминать очертания предметов и пространств, о которых идёт речь в стихотворении. В тексты вшита интенция формой означающего напомнить означаемое, визуальный элемент блэкаута становится иконическим знаком, встраиваясь в широкую историю фигурных стихотворений в визуальной поэзии. Например, это можно наблюдать в стихотворении Андрея Черкасова «в небе/город и/огонь» (Черкасов 2018: 36), где композиция линий напоминает урбанистический пейзаж (см. рис. 2).

Этот пример показывает, что вымарывание может затрагивать и пустоты текста: пробелы, пустые строки и другие пустоты материального пространства листа. Черкасов работает здесь не только с вербальной со-

ставляющей текста, но и с его визуальным аспектом: мы можем только предположить, какой была исходная строфика претекста — и догадываться, нет ли здесь намеренного увеличения линии вычеркивания относительно длины исходной строки и вымарывания пустот для создания визуального образа города.

Безымянный объект дадаиста Ман Рэя, с которого начинается история техники затемнения, проблематизирует границу между вербальным и визуальным: визуальный код иконически отображает слова, изображение является своего рода универсальной живописной иллюстрацией поэтического текста, предлагает радикальное понимание поэтического как зазора, паузы: стихотворение остаётся стихотворением, даже когда в нём скрыты слова, но остаются паузы и видимость избыточного, несинтаксического членения.

2. Синтактика: стих

Взаимодействие двух кодов, двух разных семиотических систем порождает несколько интересных эффектов, доступных блэкаут-поэзии. Например, блэкаут может трансформировать не только поэтические претексты, но и прозаические: в них эта техника создаёт, выражаясь формулой М. И. Шапира, «принудительные парадигматические членения» (Шапир 1995: 30), придаёт тексту не существовавшее в нём ранее стиховое измерение. В таком случае чёрные линии блэкаута можно интерпретировать как эксплицированные, визуализированные слово- и стихоразделы, оформляющие при произнесении блэкаутов вслух длящуюся интонационную паузу.

Стих, по определению, которое дал М. И. Шапир, представляет собой «систему сквозных принудительных парадигматических членений, структурирующих дополнительное измерение текста» (Шапир 2000: 83). Блэкаут-поэзия демонстрирует, что способом такого членения оказывается не только привычный стихораздел, эксплицированный последним графическим знаком строки. В случае некоторых блэкаутов такой — назовём его «классическим» — стихораздел не упраздняется, но дополняется ещё одним. Когда вымарывание континуально окружает оставшиеся слова первоначального текста чёрным пространством, граница стиха может сдвигаться. В таком случае можно выделить два специфически неязыковых членения: стиховое, но во многих случаях со сдвинутой — относительно той, что была в исходном тексте — границей, и цветное, напоминающее о границах предыдущего, зачёркнутого текста. Таким образом, в каждом тексте происходит сдвиг границы стиха — благодаря зачёркиванию последним словом всегда может оказаться не то, которое было в трансформируемом тексте. При этом ещё одним, новым способом членения оказывается вымарывание.

Как вымарывание организует стих? Интересно, что два слова, разделённые чёрной линией, но при этом расположенные линейно (в пределах одной строки старого текста) могут восприниматься как два разных стиха.

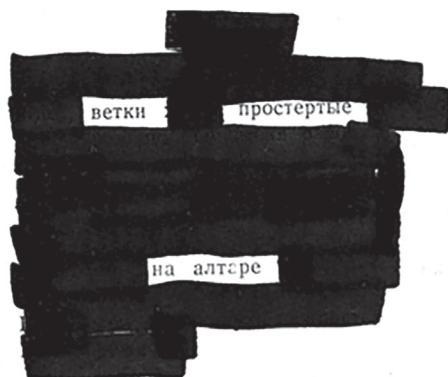


Рис. 3. Черкасов Андрей. «Блэкауты». *Воздух 1–2 (2015): 175*

Если чёрная линия в блэкауте является препятствием, то она замедляет скольжение взгляда по тексту и создаёт паузу (артикулируемую или мысленную) при чтении текста — такую же паузу, которая появляется при переходе с одного традиционного стиха на другой. Например, равноправными оказываются два варианта чтения блэкаута: «ветки простёртые / на алтаре» и «ветки / простёртые / на алтаре» (см. рис. 3). В первом прочтении возникает более уловимый стихотворный размер (двустопный дактиль), во втором — сохраняется обусловленность спецификой визуального восприятия. Другой пример — стихотворение «дальше / солнце» (см. рис. 4). Его трудно признать моностихом именно в силу особой визуальности. Чёрные линии в нём изолируют слова друг от друга, напоминая своего рода секторы, на которые они помещены.

Блэкаут способен сдвигать границы стиха — разъединять слова, находящиеся в первоначальном тексте в одной строке, заставляя читателя воспринимать их как относящиеся к разным стихам за счёт того, что они устроены мультимодально, гибридно, неоднородно. При их чтении активизируется настройка читательского внимания как на вербальное, словесное, так и на визуальное, цветовое, соединяя каналы восприятия этих кодов. За счёт визуальной экспликации стихораздела в виде чёрной линии читатель настраивается воспринимать любую чёрную линию как стихораздел — за счёт этого слова, расположенные линейно, но разделённые таким штрихом, читаются по отдельности — как два стиха. Таким образом, в блэкаутах мы видим возможность реализации иного «маркирования» стиха как единицы текста и стиха как явления, отличающегося от прозы: если конвенционально в поэзии единицей стиховой парадигмы была строчка и природа сти-



Рис. 4. Черкасов Андрей. Ветер по частям. *Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018: 24*

ха определялась через особую вертикальную сегментацию текста, дополняющую синтаксическую, то в практике блэкаута привычное нам стиховое членение дополняется визуальным. В блэкаут-поэзии реализуется тройная сегментация пост-текста — синтаксическая, стиховая и визуальная: из-за появления третьей, дополнительной сегментации, исходная синтаксическая пересобирается из невымаранных элементов.

3. Семантика: претекст и посттекст

Ещё одна динамика взаимодействия в блэкаутах, помимо отношения вербального и визуального измерений, — соотнесенность лексического состава претекста и пост-текста. Парадигматическое поле блэкаут-поэзии включает множество точек зрения и решений об их соотношении и зависит от разнообразных авторских установок — на «семантическое опустошение претекста» (Павловец 2023: 260) или на его включение в сложное интертекстуальное взаимодействие. Уже один из первых объектов исторического авангарда, к которому возводится генезис блэкаут-традиции, — безымянное стихотворение дадаиста Ман Рэя, представляет собой полное сокрытие текста, проблематизирующее само существование претекста: если он существует, то его словесный состав в одно и то же время остаётся уникальным и становится универсальным: слова могут находиться под черными линиями — при этом читатель за темными полосами может домыслить почти любые фразы. Жест вымарывания лишает претекст языка и вместе с тем его архивирует. Объект Ман Рэя мог бы визуализировать одну из рецептивных траекторий читателя авангардной поэзии: мифологема «наилучших слов в наилучшем порядке» разрушается под давлением ощущения случайности выбранных фраз и воображаемой универсальности лексических связей, образующих текст. Это ощущение доводится до завершения, максимизируется — мы можем представить, что под чёрными полосами стихотворения могут скрываться если не любые тексты, то очень многие.

Наиболее радикальную из точек зрения на соотношение пре- и пост-текста можно сформулировать так: при затемнении отдельных слов претекст семантически опустошается, а пост-текст полностью независим от текста-донора. Противоположная этому позиция: даже серьёзно повреждённый и руинированный претекст вступает в отношения с новым текстом, составленным из его лексических обломков. Посттекст принципиально зависим от исходного текста, а претекст проявляет в нём себя, словно элемент коллажа: даже будучи руинированным, он воздействует на пост-текст, задает для автора множественный, но все равно ограниченный набор вариантов комбинирования элементов текста.

Исследовательская оптика, способная описать динамику отношений между претекстом и пост-текстом, зарегистрировать конкретные стратегии отбора слов, — теория лексико-семантических полей. Вооружившись этим инструментом, мы проанализируем конкретный случай взаимоотношения

пре- и посттекста — проект поэта и медиаперформера Андрея Черкасова — книгу *Ветер по частям*, составленную из его «собственных подростковых графоманских стихов» («Вложить в четыре-пять строчек...» 2021). Черкасов отбирает слова из репрезентативных для непрофессиональной поэзии текстов — собственных юношеских стихов, перформативно разыгрывая встречающуюся в поэзии XX века практику «переписывания» зрелым автором своих ранних стихов в свете поздней поэтики (см., например, (Гаспаров, Поливанов 2005)). В этом смысле черные полосы в блэкаут-стихотворении Черкасова — знак отвержения, отказа от строчек и слов как от неудачных.

Андрей Черкасов подкрепляет логику отбора слов поэтологическим кредо «найденной поэзии» (found poetry) — поиском поэтического содержания в непозитическом тексте: «...все тексты уже есть где-то снаружи, но моё дело, особенности моих зрения и слуха таковы, что я эти тексты аккумулирую и потом прореживаю, концентрирую до состояния, когда они начинают работать в поэтическом качестве. Блэкаут — это наиболее наглядная, напрямую показывающая этот процесс техника» («Вложить в четыре-пять строчек...» 2021). Он «...зачеркнул, зачернил в каждом стихотворении все, кроме нескольких, иногда буквально двух, слов, оставив от стихов некий рабочий механизм, мотор поэтической потенции (а может быть, назначив на эту роль те слова, которые когда-то казались проходными, случайными)» (Оборин 2019), — так критик Лев Оборин интерпретирует стратегию Черкасова в *Ветре по частям*.

Сам поэт описывает работу над книгой так: «Я чаще всего выбираю какой-то конкретный материал, который хочу осмыслить. Текст, который мы обсуждаем, отражает тему всей книги, и для меня он посвящен цифровой памяти и человеческой памяти, а также их соотношению. Он связан с предельно личной историей и переработкой собственного опыта — в основу книги *Ветер по частям* легли мои собственные стихи, которые я писал в возрасте примерно от 14 до 17 лет. Я публиковал их в «ЖЖ», и факт существования этих текстов в публичном пространстве меня тревожил, они как будто требовали от меня какой-то переработки — и я понял, что блэкауты будут идеальным способом взаимодействия с ними» («Был человек, и нету» 2019). Для Черкасова важны как конкретные тексты, послужившие материалом блэкаутов, так и репрезентация в них определённой стилистической специфики, определенный дискурс, типичные черты и паттерны которого представляет трансформируемый текст. Пост-текст представляет одну из лексических валентностей претекста — ту неожиданную реконфигурацию синтаксических связей, которая возникла на основе определенного, не-нейтрального материала: в случае сборника *Ветер по частям*, где трансформируются собственные тексты Черкасова, написанные в 2003–2006 годах, — в сознании читателя реконструируются характерные представления о незрелом творчестве вообще.

С точки зрения лексической семантики интересно то, что в качестве маркеров такого творчества и одновременно в качестве материала, из ко-

того собираются новый текст, читатель встречается со словами из лексико-семантических полей (далее — ЛСП):

1) «природа»: снег (13 употреблений), небо (3), вода (3), камни (2), облака (2), лес (2), лист (2), воздух (2); капли, закат, лужицы, солнце, птицы, дождь, ветер, огонь, иней, море, мелководье;

2) «пространство»: дорога (3), улица (2), город (2), дверь (2), стороны (2), двор, край, трубы, дно, поле;

3) «тело и телесность»: сердце (4), руки (3), ладони, голова;

4) ЛСП, называющее явления ментальной сферы: слова (3), сон (2), сплю, просыпаюсь, память (2), помнить (2), разговоры;

5) «время»: день (5), зима (3), рассвет (2), март (2), лето (2), весна (2), утро (2), рассвет (2), закат, будни, конец, ноябрь, время.

Вымарывая, Черкасов сохраняет слова из «подростковых графоманских стихов» («Вложить в четыре-пять строчек...» 2021), один из маркеров которых — поэтические штампы — «группы ассоциативно связанных слов, регулярно появляющихся в тексте рядом друг с другом» (Зыкова 1993: 75). Основой для их конструирования становится «устойчивая близость определенных лексем» (Зыкова 1993:75), комбинирование слов, в семной структуре которых с трудом выделяются гиперсемы, то есть тех слов, которые являются архилексемами для лексико-семантических полей — называют лексико-семантические классы и подклассы. Радикальное сокращение претекстов и превращение их в ряд коротких (от двух до восьми слов) номинативных предложений позволяет трансформировать перечисленные маркеры непрофессиональной поэзии за счёт того, что сохранённые слова лишены широкого контекста. Чёрные полосы в блэкауте можно интерпретировать как знаки пустотности, эксплицированную деконтекстуализацию. Минималистичные стихотворения («мир/и/март», «снег/и/облака», «в небе город и/огонь», «лето/и/вода», «весна/и/слова», «память/чёрных футляров», «воздух/в сердце») за счёт отсутствия обычно возникающих в ближайшем контексте коннотативных сем не маркируются как неумелые или неуместные и дают не воспринимать текст как непрофессиональный — они просто номинативно сообщают о чём-то.

Андрей Черкасов намеренно остраивает абстрактные элементы штампов, лишая их привычного ближайшего контекста и разрушая «устойчивую близость лексем» (Зыкова 1993: 75). Традиционно-поэтическая лексика остраивается за счёт пересечения в различных контекстах единиц разных ЛСП, характерные денотаты которых не связаны (например, ЛСП «пространство» и ЛСП явлений ментальной сферы: «помнить себя/помнить снег»). Черкасов сталкивает слова претекста, создавая окказиональные сравнения («снег/такой же/как/я») и окказиональные олицетворения («камни поют», «снег бежит» и т. д.), буквализируя общеязыковые олицетворения («облака идут/и я вместе с ними»). При этом сама остранимость, инаковость, обратная сторона вещей тематизируется в нескольких текстах: «разговоры/наоборот», «день с другой стороны/вот так», «море / не на ме-

сте», «снег/наоборот/и теперь/снег», а наивная картина мира, сквозь которую остраняется претекст, эксплицирована за счёт вопросительных конструкций («есть ли лес», «где снег», «снег-будильник/и куда», «руки/без страха/а/я»; «в конце ноября/что там») и неопределённых местоимений («что-то/вот-вот появится»).

Для текстов, созданных методом затемнения, тема исчезновения становится металитературной: широкий контекст и композиция сборника создают своеобразный лирический сюжет о «мерцании» и «недопроявленности» мира («поле/как наяву/почти»⁴). Черкасову удаётся, обыгрывая и композиционно сталкивая «обломки» частотных для непрофессиональной поэзии сочетаний слов в нехарактерных для них контекстах, создать книгу, посвящённую появлению и исчезновению пространства, и опыту лирического субъекта, взаимодействующего с этим пространством. Из поэтического узуса претекста появляется пост-текст с окказиональной метафорикой, выражающей особенности «окказионального», гротескного мира. В то же самое время радикальная деконтекстуализация не оставляет читателю возможности по сохранённым словесным единицам выявить источник блэкаутов. Однако реконструкцией текста-донора управляет краткое предисловие к книге: «Источник этих блэкаутов — мои собственные тексты, написанные в 2003–2006 годах» (Черкасов 2018: 3).

Иную динамику взаимодействия претекста и посттекста демонстрирует цикл поэта Леонида Георгиевского *соловей раба упадёт*, где уже не вымарыванию, а выбеливанию подвергаются тексты уральского поэта Константина Комарова. Полученные вайтауты — свидетельство конфликта между конвенциональной и неконвенциональной стратегиями письма, представителем инновативного субполя современной поэзии Георгиевским и его последовательным критиком Комаровым (Комаров 2019). Вайтауты этой серии, как и у Черкасова, — это минималистичные тексты, разрушение словесной ткани текста-донора в которых тотально: маркер создаёт инерцию вычёркивания, не оставляя возможности сохранить значительные по объёму элементы текста. Приведём претекст Комарова:

По не вечному этому городу
в никуда утекают слова,
на мою покаянную голову
опускается дня булава,

ибо лживо всегда покаяние,
если с богом есть что поделить,
это как две кумы покалякают
и друг друга пойдут материть.

⁴ В этом примере видна ещё одна важная особенность пост-текста в ситуации, когда претекст радикально деконтекстуализируется: слово может размывать свою грамматическую принадлежность (так, слово «почти» — не только наречие, но и императив от «почтить»).

Так зачем ритуальные кружевца,
если жизнь — вся на два матерка,
если вся философия рушится
от беспечного рифм ветерка...

И приятно аорту простреливать
под пестрядевый этот галдеж,
если сразу из пасти постелевой
ты поэтить пространство идешь —

непонятный, как идиш, по голому,
не прикрытому даже дождем,
бесконечному этому городу
с неизбежным советским вождем.

(Комаров 2012)

В одном из вайтаутов Георгиевский оставляет лишь три слова: «слова / простреливать / идешь», обращаясь к Комарову через лексику его поэтического словаря и сохраняя сквозную параллель его текста — между путешествием по городу и намерением сочинить стихотворение (см. рис. 5). Выделенные вайтаутом слова — интерпретация Георгиевским поэтического метода Комарова, критика конвенционального письма и присущих ему атрибутов их же средствами. Несмотря на выраженное через окказионализм намерение «поэтить пространство», претекст с его стихотворным размером (трёхстопным анапестом в данном случае), строгой строфикой (пять катренов с перекрестной рифмовкой) воспроизводит форму, если не деактуализированную с точки зрения инновативной словесности, то требующую металитературной проблематизации. Интересно, что Георгиевский сохраняет инерцию силлабо-тонического стиха: полученный вайтаут может получить такую метрическую интерпретацию — перед нами одностопный ямб с окончаниями м-д-м (или, что менее предпочтительно, но не менее интересно — можно предположить, что перед нами один из самых употребительных размеров конвенциональной русскоязычной поэзии — четырёхстопный ямб). Ещё одна важная деталь этого кейса — при радикальной трансформации исходного текста мы, тем не менее, узнаём эстетику веб-страницы *Журнального зала* через особый оттенок фона вайтаута (виртуальное пространство этой платформы аккумулирует тексты толстых литературных журналов,



Рис. 5. Георгиевский Леонид. *соловей раба упадёт*. Вайтауты на основе стихов Константина Комарова

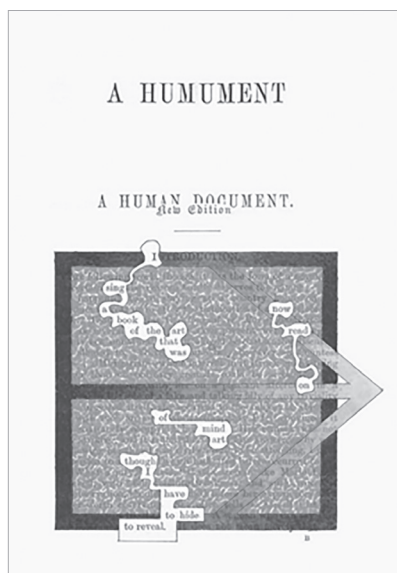


Рис. 6. Phillips Tom. *Humument* 2010: 1

публикующих авторов, обычно не принадлежащих субполю актуальной поэзии). Один из знаковых с точки зрения акторов инновативного субполя этапов истории *Журнального зала* — недопуск к участию одного из крупнейших журналов этого сегмента словесности — *Воздуха*.

Третью стратегию трансформации претекста мы рассмотрим на примере американского поэта и художника Тома Филлипса, создавшего монументальную блэкаут-книгу *Humument* (см. рис. 6). Том Филлипс подверг затемнению викторианский роман Уильяма Мэллока *Человеческий документ*. Сам поэт признавался, что одна из его задач — выстроить работу так, чтобы претекст мог влиять на его методы создания пост-текста, сделать

закрашивание и коллажирование романа со своей стороны отчасти неинтенциональным. Филлипс подчеркивает субъектность книги, активную позицию претекста в создании нового произведения: «...я сначала ищу текст и позволяю его расположению обуславливать любые образы, которые возникают у меня в голове. <...> ...классическая мифология соединяется со средневековой поэзией, испанской живописью начала XIX века, викторианским романом и американским фильмом XX века, связывая архитектуру позднего модерна с катастрофой XXI века» (Phillips 2016).

По выражению исследователя книги *Humument* Дэниела Трейстера, «Мэллок “присвоил” Филлипса» (Traister). Под воздействием Мэллока Филлипс сохраняет в книге нарративность — в ней появляется рассказчик и особое напряжение между событием рассказывания и событием рассказа. Эта инерция воздействия претекста и археологический интерес к нему как явлению прошлого со стороны блэкаут-художника выражены и в названии: «слово “Humument” несет в себе смысл “раскопок” прошлого; этот неологизм перекликается со словом “human”, земным “гумусом”, словами “posthumous” и “monument”» (Wagner-Lawlor 1999).

Исследовательница Дженнифер Вагнер-Лоулор пишет, что «Филлипс многое позаимствовал из текста Мэллока: режим дневника; одержимость “я” и развитие самосознания субъекта; романтический сюжет; связанный с этим конфликт между реальностью и воображением, “переведенный” в тексте Филлипса в вопрос о связи между реальностью и искусством» (Wagner-Lawlor 1999).

Томас Филлипс работает с этой книгой дважды, демонстрируя два варианта её трансформации. Возвращение к книге Мэллока связано с тем,

что в работе поэта она не превращается в фон: претекст викторианского романа не нейтрализуется под действием художественных техник Филлипса: «На данный момент я извлёк из его книги более тысячи отрывков из стихов и прозы и до сих пор не нашёл ни одной ситуации, чувства или мысли, которые нельзя было бы выразить его словами. То, что нам с Мэллоком суждено было сотрудничать на протяжении целого столетия, стало совершенно ясно, когда я попробовал другие произведения и обнаружил, что ничто не сравнится с ним в провоцировании новых сочетаний и союзов слов и фраз» (Phillips 2016).

4. Прагматика: рецепция

Итак, принцип отбора слов в блэкаут-поэзии можно свести к двум устойчивым тенденциям: слова претекста сохраняют остатки прежних смысловых связей (текст лакунируется) или утрачивают их (текст деформируется). Блэкаут — интерсубъективное произведение, возникающее в напряжении между усилием «нового» автора, трансформирующего чужие слова, и сопротивлением «старого» автора, присутствующего в нём через хоть и руинированную, но всё же свою лексику. Этот особый интертекстуальный режим блэкаута, предполагающий, что поэт неизбежно берёт слова из чужого словаря, был описан критиком Иваном Соколовым в рецензии на блэкаут-книгу Андрея Черкасова *Домашнее хозяйство*: «...а чьими вообще словами говорит поэт? <...> Черкасов апроприирует чужие в буквальном смысле слова, оскоряя родительский контекст и реинсемилируя вырванные члены речи. Этот опыт говорения через чужое как через своё принципиален и на глубинном уровне отличает *Домашнее хозяйство* от классических центонов: перед нами не изощрённый соц-арт, а индивидуализированная поэтическая речь, которая каждой своей точкой укоренена в сегодняшней действительности и, повторяюсь, более или менее гомологична речи предыдущих — “авторских” — книг поэта (сходства мне здесь важнее, чем различия, хотя и они, безусловно, есть)» (Соколов 2015: 324).

Другая сторона этого рецептивного механизма в том, что читатель сталкивается с ещё одним основанием блэкаута — жестом насилия и ситуацией власти над текстом. Блэкаут самой своей структурой, самым условием создания декларирует эту идею: поэт нарушает целостность претекста. Акт затемняющей поэзии может, например, возникать из конфликта, следствием которого становится вторжение в чужой текст: уже упомянутые вайтауты Леонида Георгиевского, созданные на основе толстожурнальных публикаций поэта Константина Комарова, тематизируют эстетическое несогласие с конвенциональными стратегиями письма: «мятая / гнездится / в / полу / поэзия» и «слова / простреливать / идёшь». Само устройство этой поэтической практики являет собой насилие, не просто тематизируя или миметически копируя его, но фиксируя внешний по отношению к тексту жест его уничтожения и сокрытия.

Затемняющая поэзия порождает сложную рецептивную ситуацию: изначально видимый претекст становится объектом, отказывающим в доступе к себе. Окружая буквы чёрным пространством, вымарывание обращает читательское внимание не только на смысл текста, но и на условия высказывания, на его неполноту, недопроявленность и скрытость. С одной стороны, это провоцирует интерес к словам, которые находятся за черным фоном, к тому, почему фрагмент текста скрыт — и одновременно недоверие тому, что они там есть. Блэкаут организован двойным минус-приёмом: чернота может восприниматься и как индекс значимого отсутствия слов, и как знак замещения пустоты белого листа.

Недоступность текста для читателя может быть максимизирована, доведена до полноты: здесь можно вспоминать проблематизирующую факт существования конкретного претекста работу Ман Рэя, с которой начинается освоение потенциала техники затемнения. Теоретик и практик дада, немецкий художник Ханс Рихтер приводит цитату из эссе своего австрийского коллеги Рауля Хаусмана, который называет этот объект «дадаистским звуковым стихотворением» (цит по: Рихтер 2014). Эта цитата заостряет собственный тезис Рихтера: «Стремление к разрушению <...> невозмутимого Ман Рэя приводило скорее к ироническому оживлению окружающей среды» (Рихтер 2014: 134). Дадаистская поэтика Ман Рэя основывается на ощущении, что «эффект бесполезности <...> освобождает» (Рихтер 2014: 134): с одной стороны, попытка прочесть содержащееся под черными линиями стихотворение сама по себе была бы абсурдной, разоблачила бы «бесполезность» этого объекта как стихотворения и, по принципу метонимии — самого сокрытого текста. Но, с другой стороны, — обязательность не-чтения и факультативность чтения могли бы включить заинтересованность стихотворением, вывести его из автоматизированной повседневности текстов-объектов.

Определение этого объекта, данное Раулем Хаусманом — «дадаистским звуковым стихотворением» (цит. по: Рихтер 2014) — открывает путь для ещё одной его интерпретации: как высказывания, запись и фиксация которого принципиально невозможна, — как одной из дадаистских версий акустической поэзии. В этом смысле работу Рэя можно сравнить с «Лазоревым логарифмом» Ивана Игнатьева — «примером чисто аудиальной поэзии, для письменной фиксации которой просто не существует знаков» (Павловец 2013: 378). Событие рецепции в таких текстах невозможно без исполнителя, который знает, какие именно элементы не могут быть переведены из устной в письменную модальность — и который способен их воспроизвести.

Другой типологически близкий к рассматриваемой проблематике текст — «Прекрасное зачеркнутое стихотворение» В. Казакова (см. рис. 7). Как пишет о нём исследователь Данила Давыдов, «Прекрасное зачеркнутое стихотворение» В. Казакова «представляет собой зачеркнутый (так, что не прочитать) текст из четырех строчек с очевидным стиховым членением»

(Давыдов 2001: 30). Анализируя его, Давыдов предпринял текстологический эксперимент, пытаясь реконструировать отдельные буквы рукописного текста, зачёркнутого Казаковым, и пришёл к интерпретации «Прекрасного зачёркнутого стихотворения» как «...достаточно радикального опыта отказа от вербального элемента в визуальном тексте не с помощью его замены или изъятия, а с помощью сообщения о наличии текста, но в то же время его “зачёркивания”, т. е. сокрытия» (Давыдов 2001: 31). Этот опыт требует несколько иного типа рецепции по сравнению с работой Ман Рэя: «визуальное изменение (в данном случае — зачёркивание) произведено столь радикально, что вербальный компонент оказывается полностью недоступен восприятию, хотя демонстрируется само его наличие» (Давыдов 2001: 30). Если Ман Рэй лишает нас

каких-либо шансов реконструировать претекст, то Казаков делает видимыми элементы отдельных букв, втягивая читателя в игру и запуская сложную рецептивную динамику, требующую попытки распознавания. Данила Давыдов пишет об иронических коннотациях, заложенных в «Прекрасном зачёркнутом стихотворении»: «ирония возникает как результат сопоставления собственно зачёркнутого четверостишия и названия “П.з.ч.”; в названии артикулируется как образцовость, “прекрасность” вербального компонента, так и его недоступность для читателя, “зачёркнутость”, в то время как визуальный компонент иллюстрирует лишь “зачёркнутость”, оставляя “прекрасность” непроверяемой; создаётся эффект, пародичный по отношению к определённым мыслительным клише (“непознаваемость прекрасного” и т. п.)» (Давыдов 2001: 30).

Схожий опыт полного сокрытия претекста можно найти в творчестве Марселя Бротарса, который в 1969 году покрывает тёмными штрихами все строки поэмы Стефана Малларме «Бросок костей никогда не отменит случайности» (см. рис 8).

Этот опыт актуализации поэтического, визуализации вертикального членения как первичного признака стиха роднит работу Бротарса с работой Рэя. Однако принципиальное отличие в том, что Ман Рэй деуникализирует претекст, превращая его в универсальную иллюстрацию, визуализацию идеи любого стихотворения, в то время как Бротарс сохраняет специфику текста Малларме и потенциальную узнаваемость этого претекста реципиентом, воспроизводя главный его приём — этот блэкаут остаётся при-

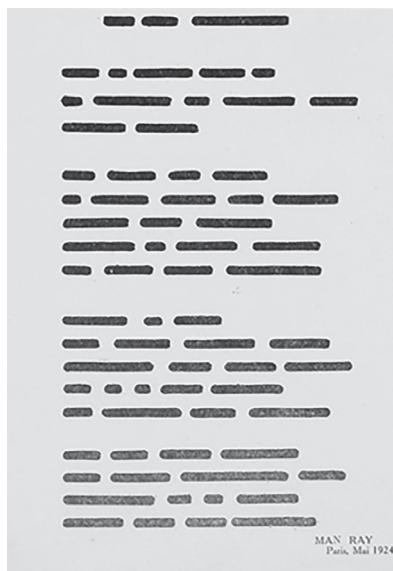


Рис. 7. Цит. по Давыдов Д. «Об одном визуальном стихотворении Владимира Казакова».

Черновик 16 (2001): 33

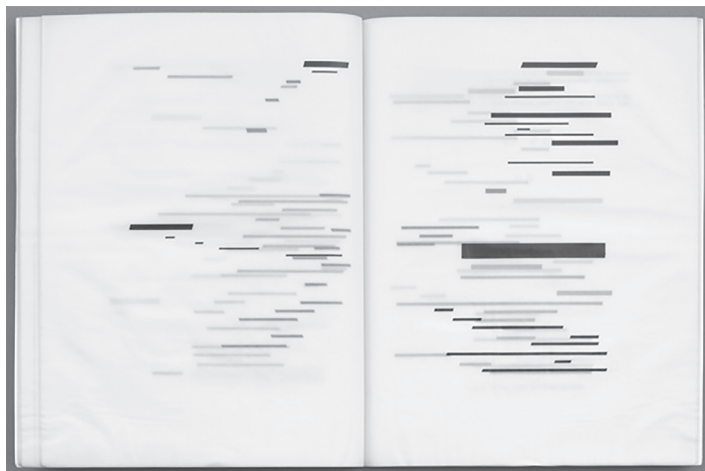


Рис. 8. Marcel Broodthaers. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (A throw of the dice will never abolish chance). 1969.
 <<https://www.moma.org/collection/works/146983>> (23.03.2025)

мером миметического письма, где композиция строк иконически отображает траекторию летящей кости. Для Бротарса важно сохранить особый эффект тишины, которая окружает поэтический текст и содержится в сегментах пустого, незаполненного буквами пространства листа. Блэкаут становится своего рода каркасом текста, фиксирует его материальную композицию, задаёт позиции, места слов в пространстве бумаги (в каком-то смысле его материальным коррелятом является слепок). Ман Рэй и Марсель Бротарс отказываются от использования одного из ключевых ресурсов блэкаут-поэзии — трансформации материальной композиции текста, сталкивающей в пространстве листа слова из разных его частей. Эти поэты не разрывают целостность контекста, потому что полностью исключают вербальный элемент, сохраняя только визуальный⁵.

Итак, мы можем выделить несколько рецептивных возможностей и траекторий при взаимодействии с блэкаут-стихотворением: это а) полная реконструкция, не требующая указаний на исходный текст в паратекстуальных элементах, как в случае с трансформацией поэмы Малларме в блэкауте Бротарса; б) полная реконструкция, требующая намёка на источник в паратекстуальных элементах, как в вайтаутах Леонида Георгиевского, где конкретный текст-донор не указан, но указано имя поэта Константина Комарова, что допускает обращение пытливого читателя к претексту; в) полное затемнение претекста, не обладающего специфической строфикой

⁵ Однако существенно, что объекты Ман Рэя и Марселя Бротарса демонстрируют одну важную особенность блэкаут-поэзии — её способность актуализировать сущность поэтического, визуализировать стиховое измерение, что заостряет наш тезис о специфике синтаксического соположения вербального и визуального в блэкаутах: даже в отсутствии вербального компонента в блэкаут-стихотворении содержится сегментация.

и уникальной графической организацией, и следующая отсюда невозможность реконструкции в случае с безымянным объектом Ман Рэя и «Прекрасным зачёркнутым стихотворением» Владимира Казакова; г) частичная реконструкция, когда конкретный текст-донор не указан, но по сохранённым элементам читатель может составить представление о его специфике.

5. Заключение

Для анализа структуры блэкаут-стихотворения мы выбрали максимально удалённые друг от друга объекты: стихотворение Ман Рэя, опубликованное в 1924 году, и современную русскоязычную блэкаут-поэзию, отдельные образцы которой были опубликованы в 2018 и 2019 годах. Мы старались выделить в них как специфическое и уникальное, так и то общее, что позволяет говорить об универсальных особенностях блэкаута и о его структуре не столько в историко-генетическом, сколько в теоретико-типологическом ключе. В статье мы попытались описать структуру нескольких блэкаут-стихотворений, исходя из тернарной семиотической оптики: проанализировать его семантическую динамику, возникающую в напряжении между составом пре- и посттекста, показать эффекты, связанные с синтаксическим соположением вербального и визуального измерений блэкаута и объяснить специфику его прагматического аспекта — особенности реконструирования претекста в сознании читателя и его рецептивные траектории в ситуации полной недоступности текста.

ЛИТЕРАТУРА

- «Был человек, и нету»: еще три поэта рассказывают о своих стихах. Андрей Черкасов, который балуется с маркером. 17.04.2019. Интервью: Наталья Бесхлебная. *Афиша Daily*. <<https://daily.afisha.ru/culture/11650-byl-chelovek-i-netu-esche-tri-poeta-rasskazyvayut-o-svoih-stihah/>> (11.03.2025)
- в тему блэкаутов. <<https://t.me/mempoetry/535>> 29.04.2024.
- «Вложить в четыре-пять строчек небольшой космос». 19.08.2021. Интервью: Лев Оборин. *Проект «Полка»*. <<https://polka.academy/materials/788>> (10.01.2025).
- Гаспаров Михаил, Поливанов Константин. *«Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария*. Москва: РГГУ, 2005.
- Давыдов Данила. «Об одном визуальном стихотворении Владимира Казакова». *Черновик* 16 (2001): 30–33.
- Зыкова Галина. «О трансформации штампа в русской поэзии». *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология* 1 (1993): 75–80.
- Комаров Константин. «Нужно, чтоб была звезда...». *Урал* 4 (2012) <<https://magazines.gorky.media/ural/2012/4/nuzhno-chtob-byla-zvezda.html>> (01.03.2025).
- Комаров Константин. «О премиальном листе премии “Поэзия”». *Лёгкая кавалерия* 7 (2019) <<https://voplit.ru/column-post/o-premii-poeziya/?ysclid=m7yvsp43dy188760468>> (02.03.2025).
- Кошелев Владимир. *alien дождь*. <https://t.me/dolina_tranzita/126?single> 07.03.2023a.
- Кошелев Владимир. *Цикл «Маршак и время» [семь блэкаут-хайку и моностих]*. <https://t.me/dolina_tranzita/158?single> 13.03.2023b.

- Мартынов Михаил. «Особенности конструирования субъекта в “поэзии вычеркиваний”». Хенрике Шталь, Екатерина Евграфкина (ред.). *Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика*. Трир: Peter Lang, 2018: 425–440.
- Метод «Блэкаут». <https://dzen.ru/a/ZC1_mabUX0vrvBnZ> 05.04.2023.
- Оборин Лев. «Экой загогулиной кот лежит нагулянный». Четыре поэтические книги января. <<https://gorky.media/reviews/ekoj-zagogulinoj-kot-lezhit-nagulyannyj/?ysclid=m7wfx1y5c98182450>> 29.01.2019.
- Павловец Михаил. «“Нулевые” и “пустотные” тексты в русской поэзии: от “исторического авангарда” к неподцензурной поэзии второй половины XX века». Маргарита Катунян (ред.). *Сто лет русского авангарда*. Москва: Научно-издательский центр «Московская Консерватория», 2013: 375–384.
- Павловец Михаил. *Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века*: Диссертация ... д-ра филол. наук. Москва, 2023.
- Рихтер Ханс. *Дада — искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века: комментированное издание с приложением библиографии дада*. Москва: Гилея, 2014.
- Сигей Сергей. «Явлень васьмая пьесы в книге Ир-Фаер». *Транспонанс* 25 (1984): 211.
- Соколов Иван. «Коробка очень расчлененных крыс. О книге Андрея Черкасова». *Воздух* 3–4 (2015): 323–326.
- Черкасов Андрей. «Блэкауты». *Воздух* 1–2 (2015): 171–180.
- Черкасов Андрей. *Veter po chastiam*. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018.
- Шапир Максим. «“Versus” vs “prosa”: пространство-время поэтического текста». *Philologica* 3/4 (1995): 7–47.
- Шапир Максим. «На подступах к общей теории стиха (методы и понятия)». *Universum versus: Язык — стих — смысл в рус. поэзии XVIII—XX веков*. Москва: Языки рус. культуры, 2000: 76–90.
- Morales Rodas Lina, Galimberti Jessika, Cerda-Solis Gina, Riera-Guachichulca Eric. «Blackout poetry: Re-envisioning writing strategy in English learning». *Polo del Conocimiento* 6/3 (2021): 246–266.
- Nyman John. *Double/Cross: Erasure in Theory and Poetry*: PhD Thesis. London: The University of Western Ontario, 2018. <<https://ir.lib.uwo.ca/etd/5529/>> (30.04.2022).
- Phillips Tom. *Tom Phillips's Introduction to the 6th Edition, 2016*. <<https://www.tomphillips.co.uk/humument/introduction>> (02.03.2025).
- Ramser Emily. *This Ocean of Texts: The History of Blackout Poetry*: Thesis of master of arts. Texas: Texas Woman's University, 2020.
- Traister Daniel. *W.H. Mallock and A Human Document*. <<https://www.tomphillips.co.uk/humument/essays/item/5865-w-h-mallock-and-a-human-document-by-daniel-traister>> (02.03.2025).
- Wagner-Lawlor Jennifer. «A portrait of the (postmodern) Artist: Intertextual Subjectivity in Tom Phillips's A Humument». *Post Identity* 2/1 (1999) <<https://quod.lib.umich.edu/p/postid/pid9999.0002.104/--portrait-of-the-postmodern-artist-intertextual-subjectivity?rgn=main;view=fulltext>> (10.03.2025)

REFERENCES

- «Byl chelovek, i netu»: eshche tri poeta rasskazyvaiut o svoikh stikhakh. Andrei Cherkasov, kotoryi baluetsia s markerom. 17.04.2019. Interv'iu: Natal'ia Beskhlebnaia. *Afisha Daily*. <<https://daily.afisha.ru/culture/11650-by-l-chelovek-i-netu-esche-tri-poeta-rasskazyvayut-o-svoih-stihah/>> (11.03.2025)
- «Vlozhit' v chetyre-piat' strochek nebol'shoi kosmos». 19.08.2021. Interv'iu: Lev Oborin. *Proekt «Polka»*. <<https://polka.academy/materials/788>> (10.01.2025).
- Cherkasov Andrei. «Blekauty». *Vozdukh* 1–2 (2015): 171–180.
- Cherkasov Andrei. *Veter po chastiam*. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2018.

- Davydov Danila. «Ob odnom vizual'nom stikhotvorenii Vladimira Kazakova». *Chernovik* 16 (2001): 30–33.
- Gasparov Mikhail, Polivanov Konstantin. «*Bliznets v tuchakh*» *Borisa Pasternaka: opyt komentarii*. Moskva: RGGU, 2005.
- Komarov Konstantin. «Nuzhno, chtob byla zvezda...». *Ural* 4 (2012) <<https://magazines.gorky.media/ural/2012/4/nuzhno-chtob-by-la-zvezda.html>> (01.03.2025).
- Komarov Konstantin. «O premial'nom liste premii “Poeziia”». *Legkaia kavaleriia* 7 (2019) <<https://voplit.ru/column-post/o-premii-poeziya/?ysclid=m7yvsp43dy188760468>> (02.03.2025).
- Koshelev Vladimir. *alien dozhd'*. <https://t.me/dolina_tranzita/126?single> 07.03.2023a.
- Koshelev Vladimir. *Tsikl «Marshak i vremia» [sem' blekaut-khaiku i monostikh]*. <https://t.me/dolina_tranzita/158?single> 13.03.2023b.
- Martynov Mikhail. «Osobennosti konstruirovaniia subekta v “poezii vycherkivaniia”». Khenrike Shtal', Ekaterina Evgrashkina (ed.). *Subekt v noveishei russkoiazychnoi poezii — teoriia i praktika*. Trir: Peter Lang, 2018: 425–440.
- Metod «Blekaut». <https://dzen.ru/a/ZC1_mabUX0vrvBnZ> 05.04.2023.
- Morales Rodas Lina, Galimberti Jessika, Cerda-Solís Gina, Riera-Guachichullca Eric. «Blackout poetry: Re-envisioning writing strategy in English learning». *Polo del Conocimiento* 6/ 3 (2021): 246–266.
- Nyman John. *Double/Cross: Erasure in Theory and Poetry*. PhD Thesis. London: The University of Western Ontario, 2018. <<https://ir.lib.uwo.ca/etd/5529/>> (30.04.2022).
- Oborin Lev. «Ekoi zagogulinoi kot lezhit naguliannyi». Chetyre poeticheskie knigi ianvaria. <<https://gorky.media/reviews/ekoj-zagogulinoj-kot-lezhit-nagulyannyj/?ysclid=m7wfxly5c98182450>> 29.01.2019.
- Pavlovets Mikhail. «“Nulevye” i “pustotnye” teksty v russkoi poezii: ot “istoricheskogo avangarda” k nepodtsenzurnoi poezii vtoroi poloviny XX veka». Margarita Katunian (ed.). *Sto let russkogo avangarda*. Moskva: Nauchno-izdatel'skii tsentr «Moskovskaia Konservatoriia», 2013: 375–384.
- Pavlovets Mikhail. *Neoavangard v russkoiazychnoi poezii 2-i poloviny XX — nachala XXI veka: Dissertatsiia ... d-ra filol. nauk*. Moskva, 2023.
- Phillips Tom. *Tom Phillips's Introduction to the 6th Edition, 2016*. <<https://www.tomphillips.co.uk/humument/introduction>> (02.03.2025).
- Ramser Emily. *This Ocean of Texts: The History of Blackout Poetry*. Thesis of master of arts. Texas: Texas Woman's University, 2020.
- Rikhter Khans. *Dada — iskusstvo i antiiskusstvo: vklad dadaistov v iskusstvo XX veka: komentirovannoe izdanie s prilozheniem bibliografii dada*. Moskva: Gileia, 2014.
- Shapir Maksim. «“Versus” vs “prosa”: prostranstvo-vremia poeticheskogo teksta». *Philologica* 3/4 (1995): 7–47.
- Shapir Maksim. «Na podstupakh k obshchei teorii stikha (metody i poniatiia)». *Universum versus: Iazyk — stikh — smysl v rus. poezii XVIII—XX vekov*. Moskva: Iazyki rus. kul'tury, 2000: 76–90.
- Sigei Sergei. «Iavlenn' vas'maia p'esya v knige Ir-Faer». *Transponans* 25 (1984): 211.
- Sokolov Ivan. «Korobka ochen' raschlenennykh krys. O knige Andreia CHERKASOVA». *Vozdukh* 3–4 (2015): 323–326.
- Traister Daniel. *W.H. Mallock and A Human Document*. <<https://www.tomphillips.co.uk/humument/essays/item/5865-w-h-mallock-and-a-human-document-by-daniel-traister>> (02.03.2025).
- v temu blekautov. <<https://t.me/mempoeetry/535>> 29.04.2024.
- Wagner-Lawlor Jennifer. «A portrait of the (postmodern) Artist: Intertextual Subjectivity in Tom Phillips's A Humument». *Post Identity* 2/1 (1999) <<https://quod.lib.umich.edu/p/postid/pid9999.0002.104/--portrait-of-the-postmodern-artist-intertextual-subjectivity?rgn=main;view=fulltext>> (10.03.2025).
- Zykova Galina. «O transformatsii shtampa v russkoi poezii». *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya* 1 (1993): 75–80.

СЕМИОТИКА БЛЕКАУТ ПОЕЗИЈЕ

Резиме

Ослањајући се на интермедијалне праксе у руској, европској и америчкој поезији, овај чланак описује структуру блекаут песме — дела насталог затамњивањем речи и стихова у разним текстовима помоћу црног маркера или сличних алата (као што је компјутерско маркирање). Из тернарне семиотичке перспективе, чланак прво анализира семантичку динамику која произилази из колизије између претекста и пост-текста и идентификује ауторове намере повезане са принципима маркирања текста. Друго, приказани су ефекти повезани са синтаксичком коегзистенцијом вербалне и визуелне димензије блекаута. Треће, откривена је специфичност његовог прагматичног аспекта — карактеристике реконструкције претекста у уму читаоца и његове рецептивне трајекторије у ситуацији потпуне недоступности текста.

Кључне речи: визуелна поезија, блекаут поезија, интермедијалност, интерсубјективност, семиотика текста.

Андрей Россомакхин

Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН;
Лаборатория визуальной истории НИУ ВШЭ (Санкт-Петербург)
a-romaha@yandex.ru
<https://orcid.org/0000-0003-0038-991X>

Andrey Rossomakhin

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences;
HSE University Laboratory for Visual History (Saint Petersburg)
a-romaha@yandex.ru
<https://orcid.org/0000-0003-0038-991X>

УНИЧТОЖЕННЫЙ И ЗАБЫТЫЙ ЖУРНАЛ *STANDARD* (1924): КРАХ ПРОЕКТА КОНСТРУКТИВИСТСКОГО ДАЙДЖЕСТА-РЕВЮ

THE SUPPRESSED AND FORGOTTEN JOURNAL *STANDARD* (1924): THE FAILURE OF A CONSTRUCTIVIST DIGEST-REVIEW PROJECT

Весной 1924 года 27-летний Егише Чаренц, известный поэт и реформатор армянского стиха, вместе с двумя соратниками-вхутемасовцами Каро Алабяном и Микаэлом Мазманияном (в будущем видными архитекторами) затеял в Москве издание авангардного журнала *Standard*. Начав свою карьеру до революции как постсимволист, теперь, третий год пребывая в Москве, Чаренц явно тяготеет к футуризму и имажинизму, но при этом, по всей видимости, учитывает идеологический прессинг и те трансформации, которые в русле советских реалий претерпели бывшие российские футуристы во главе с Маяковским. Важно отметить, что Чаренца в двадцатые годы критика нередко называла «армянским Маяковским» (чаще в уничижительном смысле).

Standard: Журнал литературы и искусства был отпечатан в мае 1924 года, в Москве, полностью на армянском языке. Его структура демонстрировала мультидисциплинарный диапазон затеянного проекта, призванного стать, по сути, ежемесячным или ежеквартальным ревью: ЛИТЕРАТУРА. ГРАФИКА. СКУЛЬПТУРА. АРХИТЕКТУРА. ТЕАТР. КИНО. Первый номер включал также декларации, обзоры выставок, рецензии, полемику, небольшие переводы текстов Сергея Третьякова и Георга Гросса. Тираж первого номера журнала был отпечатан в мае 1924 года, но спустя несколько дней сожжен самими авторами. В статье реконструирован актуальный контекст, обусловивший уничтожение журнала. Журнал под вызывающим заглавием *Standard* — это попытка консолидации «левых» сил под знаменем конструктивизма; это важный артефакт эпохи, так и не ставший фактом литературно-художественного процесса.

Ключевые слова: Егише Чаренц, футуризм, конструктивизм, журнал *Standard*, ЛЕФ, цензура.

In the spring of 1924, the 27-year-old Yeghishe Charents, a renowned poet and reformer of Armenian verse, collaborated with fellow Vkhutemas associates Karo Halabyan and Mikayel Mazmnyan (who would later become prominent architects) to launch the avant-garde journal *Standard* in Moscow. Having begun his pre-revolutionary career as a Post-Symbolist, Charents — then in his third year of residency in Moscow — demonstrated a clear inclination toward Futurism and Imagism. Simultaneously, his work reflected an awareness of the mounting ideological pressures and the transformations that former Russian Futurists, led by Vladimir Mayakovsky, had undergone within the framework of Soviet reality. Notably, during the 1920s, critics frequently labeled Charents the «Armenian Mayakovsky», often with a pejorative connotation.

Printed in Moscow in May 1924 and published entirely in Armenian, *Standard* was subtitled «A Journal of Literature and Art», a designation that extended far beyond purely literary confines. Its multidisciplinary structure defined the project as a comprehensive monthly or quarterly review encompassing LITERATURE, GRAPHICS, SCULPTURE, ARCHITECTURE, THEATER, AND CINEMA. The inaugural issue featured manifestos, exhibition overviews, reviews, polemics, and short translations of texts by Sergei Tretyakov and George Grosz.

Although the print run was completed in May 1924, the authors themselves burned the copies only a few days later. This article reconstructs the historical and cultural context that necessitated the journal's destruction. With its provocative title, *Standard* represents an attempt to consolidate Leftist forces under the banner of Constructivism; it remains a significant artifact of its era — a project that, despite its ambition, failed to manifest as an established fact within the literary and artistic process.

Key words: Yeghishe Charents, futurism, constructivism, *Standard* magazine, *LEF*, censorship.

Журнал может существовать теперь только как своеобразная литературная форма. Он должен держаться не только интересом отдельных частей, а интересом их связи. <...> Но мы переживаем кризис большой литературной формы. Нам, может быть, нужен новый журнал, который, поставив рядом разные куски эстетического и внеэстетического материала, хотя бы случайно показал нам — как и из чего можно строить вещи нового жанра.

(Шкловский 1924: 41)

В 1924 году выдающийся армянский поэт Егише Чаренц (арм. Եղիշե Չարենց, настоящее имя — Егише Абгарович Согомонян; 1897–1937) третий год пребывает в Москве, куда он был командирован по направлению ЦК КП(б) Армении для учебы в Коммунистическом университете трудящихся Востока (КУТВ). Однако параллельно он поступает в Высший литературно-художественный институт имени В. Я. Брюсова («Брюсовский институт»), где проводит явно больше времени¹.

К весне 1924 года 27-летний Чаренц уже известный поэт, реформатор армянского стиха, автор дюжины книг, включая даже двухтомное *Собрание*

¹ Ранее, в 1916–1917 годах, Чаренц учился в Москве в Народном университете имени Шанявского.

сочинений (М., 1922). Там же в Москве на армянском языке ранее был издан его сборник стихов *Радуга* (1917) и скандальная поэма *Романс без любви* (1922) — эта 24-страничная книжка оказалась в наибольшей степени заряжена футуризмом. За ней последовали сборники стихов *Поэзозурна* (1922) и *Комальманах* (1924)².

Итак, к началу 1920-х Чаренц уже прошел школу армянского и российского символизма и постсимволизма³, создав ряд произведений, позднее вошедших в канон армянской литературы. Наблюдая за насыщенными литературными баталиями Москвы как на богемных, так и на академических площадках, и теперь явно тяготея к футуризму, он, по всей видимости, учитывает идеологический прессинг и те трансформации, которые в русле советских реалий претерпевали бывшие российские футуристы во главе с Маяковским. Весной 1924 года Чаренц вместе с двумя студентами-вхутемасовцами — будущими выдающимися архитекторами Микаэлом Мазманияном (Միքայել Հաժրի Մազմանյան; 1899–1971) и Каро Алабяном (Կարո Միմնի Հալաբյան; 1897–1959)⁴ затевает издание первого армянского авангардного постфутуристического журнала *STANDARD*. Чаренц намеревался развивать в журнале принципы, двумя годами ранее провозглашенные им в футуристической «Декларации трех», напечатанной в ереванской газете *Советская Армения* (*Хорурдаин Айастан*. 1922. № 130. 14 июня).

Программное заглавие журнала — очевидная претензия на создание образца, эталона (как в плане идеологическом, так и в плане эстетическом).

На конструктивистской обложке⁵ журнала изображен фотомонтаж с Лениным и турбиной (вождь как метафора технического прогресса). Рядом помещен программный эпиграф из Карла Маркса, проблематизирующий поэзию (лиро-эпику) и — шире — искусство:

Возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания и песни и музыки, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии с появлением печатного станка?

² Аннотируем указанные пять московских книг Чаренца подробнее (все они были изданы на армянском языке): а) *Радуга*: Стихи. М.: Типография Э. Аветикян, [1917]. 62 с.; тираж 500 экз.; б) *Собрание сочинений*. Т. 1: Стихотворения. М., 1922. 330 с., портрет автора работы М. Мазманияна; Т. 2: Эпические поэмы. М., 1922. 280 с. (тираж не указан; двухтомник издан в типографии Дома культуры Армянской ССР в Москве, в феврале и мае 1922 года); в) *Поэзозурна*. М., 1922. 32 с.; тираж 500 экз.; г) *Романс без любви*: [Поэма]. М., 1922. 24 с.; тираж 400 экз.; д) *Комальманах* / Рисунки К. Алабяна по Г. Гроссу. М., 1924. 64 с., илл.; тираж 600 экз.

³ Из немногих недавних русскоязычных работ о Чаренце отметим показательное сопоставление его лексики в сравнении со старшими поэтами-учителями — Вааном Терьяном и Ованесом Туманяном: (Зулумян 2019: 252–279).

⁴ Мазманиян и Алабян в это время учились в мастерских архитекторов Александра Веснина и Николая Ладовского.

⁵ Автор обложки не указан. Вероятно, концепция обложки и конструктивистского дизайна была разработана совместно триумvirатом авторов.



Илл. 1–2. Обложка и первая страница журнала *STANDARD*. № 1.
Заглавие на обложке отпечатано красной краской

Этот пассаж Маркса относится к черновым наброскам 1857 года — «Введению» к его будущему труду *К критике политической экономии*. Чаренц, по-видимому, заимствовал данный фрагмент из новейшего на тот момент комментированного русского издания Маркса *К критике политической экономии* (Пг., 1922).

Журнал *STANDARD* вышел в свет в мае 1924 года, полностью на армянском языке⁶. На титульном листе над заголовком было указано: «Ответственный редактор Егише Чаренц», а справа по вертикали шел лозунг: «Не “о” революции, а для революции» (эту отсылку к Л. Д. Троцкому мы еще раз встретим на седьмой странице).

Подзаголовок позиционировал издание намного шире литературных рамок: «Журнал литературы и искусства», а структура 16-страничной брошюры определяла мультидисциплинарный диапазон затеянного проекта:

1. ТРИБУНА
2. ЛИТЕРАТУРА
3. РИСУНОК — СКУЛЬПТУРА — АРХИТЕКТУРА
4. ТЕАТР — КИНО

Таким образом, перед нами, по сути, попытка перезапуска на армянском языке пан-конструктивистского ревью Эл Лисицкого и Ильи Эренбурга, двумя годами ранее стартовавшего в Берлине, — полагаем, армянский

⁶ *STANDARD: Ժողովրդային Գրականության յեկ Արվեստի / Պատասխանատու Խմբագիր Յեդիշենց. Մոսկվայում. Մայիս. 1924. № 1. = STANDARD: Журнал литературы и искусства [на армянском языке] / Ответственный редактор Егише Чаренц. Москва, 1924. № 1 (Май). — 16 с., ил. — 31 × 23,5 см. — Тираж 400 экз.*

STANDARD во многом (включая элементы верстки) ориентировался на ныне знаменитый журнал *Вещь*, два выпуска которого (дизайн Эл Лисицкого) вышли в свет в 1922 году на трех языках (русском, немецком и французском) как пилотные «международные обозрения современного искусства».

При сопоставлении журналов легко увидеть, что у *STANDARDa* прослеживаются идентичные с *Вещью* структурные характеристики, а также двухколоночный набор, акцентированная нумерация разделов и наличие излюбленных конструктивистами плашек. Добавим, что переключка с названием берлинской *Вещи* (по-немецки — «GegenSTAND») содержится в самом заглавии *STANDARD*⁷.

Кроме того, Чаренц со товарищи, тяготея к формату журнала-ревью, помимо *Вещи* вероятно могли учитывать и такой заметный журнал эпохи раннего конструктивизма как еженедельник *Зрелища*, чей подзаголовок («Еженедельник театра, мюзик-холла, цирка, массового действия, тифизкультулы, балагана, кино») красноречиво демонстрировал широкий диапазон зрелищных искусств (равного внимания к которым мы, кстати, не наблюдаем ни в одном журнальном проекте последующих ста лет — по сей день). *Зрелища* издавались в Москве в течение двух лет, с августа 1922 до середины 1924 года (вышло почти 90 номеров, объемом от 20 до 40 страниц)⁸.

Однако в идеологическом плане армянский журнал намного сильнее ориентировался не на *Вещь*, а на *ЛЕФ*.

Раздел «Трибуна» представляет собой трехчастный декларативный текст «Курс “Стандарта”» — состоящий из трех главок «Почему мы печатаем “Стандарт”», «Основная точка зрения “Стандарта”» и «Рабочая программа “Стандарта”». (Ср. с тремя установочными текстами Владимира Маяковского в первом номере журнала *ЛЕФ*, изданного годом ранее: «За что борется ЛЕФ?», «В кого вгрызается ЛЕФ?», «Кого предостерегает ЛЕФ?»).

Помимо ряда других текстов Е. Чаренца, К. Алабяна и М. Мазманыяна, в *STANDARDe* опубликованы тексты еще трех авторов — художника Леткара (настоящее имя Левон Тер-Карапетыан: Լեւոն Թեր-Կարապետյան).

⁷ Кроме того, в слове **STANDARD** мерцает элемент названия самой Армении на армянском языке — **ԱյսՏԱՆ** (Հայաստան). Благодарю Владимира Фещенко, указавшего мне на эту рифму.

⁸ Журнал *Зрелища* был частным проектом, что избавляло его от чрезмерной политической ангажированности. На страницах этого журнала печатались десятки представителей авангардистского сообщества, в том числе театральные деятели, художники и литераторы разных эстетических платформ. Жанровый диапазон текстов был довольно широк: манифестарно-теоретические работы, памфлеты, фельетоны, очерки, обзоры, рецензии и т. п. Обложки журнала (как и иллюстрации внутри него) представляют особый интерес — ибо речь идет о преимущественно «конструктивистской» графике (а затем и фото-монтажных работах) таких ярких художников как Петр Галаджев, Борис Эрдман, Сергей Юткевич, Иван Шлепянов, Иван Чувилев, Николай Ликин. Некоторые из этих имен совершенно забыты и еще ждут актуализации. В 2024 году в НИУ ВШЭ была с отличием защищена выпускная дипломная работа «Журнал “Зрелища”: стиль, хроника, дискуссия» студентки программы «Филология» А. А. Кокуевой (при нашем научном руководстве); эта работа содержит серьезный задел для дальнейших исследований журнала *Зрелища*.

Շարափեղյան); 1897–1966), актера и режиссера Рубена Симонова (Ռութին Միմնյանց; 1899–1968) и некоего анонима, укрывшегося под псевдонимом *Вхутемасовец* (автором вполне мог быть один из упомянутых участников).

Блок рецензий включает краткие отклики на журналы *ЛЕФ* (1924. № 5), *Октябрь* (1924. № 1) и *Верел*» (1924. № 1–3), затем на московские выставку картин «Бубнового валета» и выставку революционного плаката, а также на ряд книжных новинок: политическую агитку Г. Абова «Единый фронт», сборник Е. Чаренца *Комальманах*, детскую книжку *Гикор* Ованеса Туманяна с иллюстрациями А. Коджояна и альбом Франца Мазереля *Политические рисунки*.

Как это нередко случалось с авангардистскими журналами, первый номер *STANDARDa* оказался последним, поэтому его можно называть альманахом. Однако мы имеем дело с экстраординарным случаем — весь тираж был уничтожен, причем не из-за цензурного произвола, а из-за самоцензуры, обусловленной идеологическим прессингом.

Тираж 400 экземпляров был отпечатан в мае 1924 года, в типографии Дома культуры Армянской ССР в Москве. Дом культуры располагался по адресу Армянский переулок, 2; здесь же находилась редакция московского армянского издательства «Молот и серп», где в течение 1924 года вышло более 20 книг на армянском языке — среди них не только армянские авторы, но и переводы на армянский язык произведений У. Уитмена, В. Гюго, Э. Золя, Г. Уэллса, У. Синклера, Джека Лондона, а также М. Горького, А. Богданова и Г. Плеханова.

Спустя почти 40 лет один из участников *STANDARDa*, Микаэл Мазманиян, выживший в годы Большого террора (реабилитированный и к тому времени возглавивший архитектурную мастерскую по созданию Генплана Еревана), рассказал в мемуарах, что экземпляр *STANDARDa* Егише Чаренц вручил высокопоставленному партийному деятелю Александру Мясникяну, который в это время был в Москве⁹. Далее, как свидетельствует Мазманиян, авторы журнала собственноручно уничтожили весь отпечатанный тираж:

Мясникян прочитал и хорошенько раскритиковал наш журнал за его неприемлемые идеи и посоветовал уничтожить все экземпляры. Чаренц вернулся грустный и сообщил, что нам следует сделать. В тот же вечер, 1 июня, мы разожгли большую кухонную плиту в нашем общежитии и сожгли наш

⁹ Мясникян (Мясников) Александр Федорович (1886–1925) — партийный и государственный деятель, литературный критик и публицист (печатался под псевдонимом «Ал. Мартуни»); активный участник революционного движения в Закавказье и Белоруссии. Сразу после Октябрьской революции — главнокомандующий войсками Западного фронта. В 1921–1922 годах — первый председатель Совнаркома Армении, затем первый секретарь Закавказского крайкома РКП(б) и член Президиума ЦИК СССР. Мясникян погиб в марте 1925 года при аварии самолета; Чаренц посвятил его памяти поэму «Стена коммунаров в Париже» (1925).

«Стандарт», с такой любовью задуманный. По одному экземпляру мы сохранили на память... (Мазманиян 1961: 69)¹⁰

Отметим попутно, что существует альтернативный мемуар об уничтожении журнала, его автор — Арташес Каринян (наст. фамилия Габриэлян; 1886–1982), в 1920-х занимавший ряд высоких должностей (Нарком юстиции АрмССР в 1921–1923; заместитель председателя ЦИК АрмССР в 1923–1924; председатель ЦИК АрмССР в 1924–1928), позднее доктор филологических наук (1953), академик (1956), член ЦК КП Армении (1956–1976). Хотя его мемуар не является свидетельством очевидца, и не выглядит убедительным в силу очевидной идеологической ангажированности и фактических ошибок, приведем из него соответствующий фрагмент:

Чаренц стал своего рода жертвой своих близких друзей. Как я понимаю, он уже начал правильно представлять курс партии в отношении культурного наследия. И вот именно в те дни *нового поворота* окружение Чаренца диктует ему (а может и принуждает его) выступить в роли последователя нового типа конструктивизма или нового варианта ЛЕФизма. Я не упоминаю здесь их фамилий. Эти фамилии хорошо известны. При непосредственном диктате этих «друзей» Чаренц решает издавать свой новый журнал «Стандарт». Это вполне великолепно иллюстрированное издание. Журнал вышел в свет в Москве, издан был всего один номер. <...>. Именно в эти дни и вручает мне Чаренц первый и единственный номер упомянутого журнала «Стандарт», в котором были напечатаны статьи и очерки о разных отраслях нового «конструктивного искусства». В своем основном направлении это был и своеобразный лефовский манифест, и еще одна новая квази-марксистская попытка обоснования конструктивизма. Дня два длились довольно горячие споры. И вот самым неожиданным образом Чаренц отважно сам решает оборвать все свои связи с «левыми» болтунами и взять *целиком новый курс — на новую позицию по отношению к «старому» искусству*. Опишу мою встречу с Чаренцем и беседу с ним. Чаренц приходит к заключению, что издание «Стандарта» было ошибочным предприятием, он прекрасно понимал, что критика противников приведет к новому разжиганию страстей и вызовет новые столкновения. Другим он предлагает возратить ему номера «Стандарта». <...> Чаренц был правдивым и очень искренним поэтом. Он сам подчеркнул свой новый *поворот* к основам пушкинского ясного искусства (Каринян 1961: 143–144)¹¹.

¹⁰ Здесь и далее все ссылки на армяноязычные издания даются в русском переводе (перевод цитат по нашей просьбе был сделан Гаянэ Ахвердян, если не указано иное).

¹¹ Курсив автора. Отметим, что 40 годами ранее этот мемуарист напечатал погромные рецензии на Чаренца, приведем из них лишь по паре финальных фраз: «Чаренц смешивает воедино “имажинизм” и “коммунизм”, “мягкое тело” и “октябрь”». <...> Что и говорить, с такой беспримерной смесью понятий и постыдной профанацией революции надо вести решительную и беспощадную борьбу» (Каринян 1923а: 17–19); «Столь же не основательно его утверждение, что он — последователь Маяковского, а не имажинистов. Если Чаренцу доставляет удовольствие первое утверждение, то ему никто в этом не помеха. Но и мы, простые смертные, имеем право читать, сравнивать и определять, где истинное место поэта. И мы имеем право время от времени братья за перо и удерживать тех, кто путает с “красным фонарем” и “бедрами бедер” великую революцию наших дней» (Каринян 1923б: 45–46).

Как видим, после политической реабилитации Чаренца в 1954/1955 годах и его быстрой канонизации как национального гения и классика, бывший партийный администратор и плодовитый партийный литератор пытается всячески оторвать Чаренца от его «футуристического» и «формалистического» прошлого — отчасти в духе хрущевской борьбы с абстракционистами и недопустимого в СССР пристрастия к «формализму». (По сути, те же трансформации и фальсификации имели место и в советском маяковедении, почти до самого заката советской эпохи: Маяковского принудительно отрывали от футуризма, радикально фальсифицируя не только биографию и творчество поэта, но и историю литературы)¹².

В ноябре того же 1924 года по протекции Мясникяна Чаренц отправился в семимесячное заграничное путешествие, посетив Турцию, Грецию, Италию, Францию и Германию. Путешествуя по культурным центрам Европы, он возвращается к классическим идеям литературы и ровно через год после издания-и-уничтожения *STANDARDa* формулирует свои новые установки в письме в редакцию бакинской газеты *Вышка* (14 мая 1925) — написанном в типичном для эпохи идеологизированном жанре политическо-го самобичевания и разоблачения собственных «ошибок»:

...надо раз и навсегда отказаться от разных «изм»-ов, которые происходят от **предпочтения формы** — и постараться «с ног до головы» извляться, пропитаться, пропечься и прокалиться пролетарской идеологией; необходимо понять, что тому, кто говорит от имени пролетариата, нельзя быть на точке зрения «искусства» «футуристического», «конструктивистского» или еще на какой-нибудь другой точке зрения, а следует быть только на одной и единой точке зрения — пролетарской. <...>

Мы думали завоевать мир плакатами и жалкими агитками, которые, самое большее, могут иметь значение текущей рекламы. И полагали, что это и есть то настоящее искусство, которое нужно пролетариату. А знаете, почему мы так думали? Потому что нашим жалким интеллигентским умом мы превращали живого рабочего в будто бы «классово полезное» безжизненное чучело, а это «полезное» брали в отрыве от самого человека, повисшим в воздухе, — ведь мы «отвергали» быт и психологию. И эти, заимствованные у ЛЕФа, интеллигентские фальшивые монеты мы хотели выдать за полновесное золото пролетарской идеологии, за, с позволения сказать, «марксизм». Между тем это было не что иное, как самый махровый буржуазный материализм, вульгаризированный нигилизм и писаревщина¹³.

Неудивительно, что попытка армянских культуртрегеров потерпела крах — к 1924 году футуризм уже давно архаичен в русскоязычном поле (а в армянском культурном поле он никогда не был магистральным); футуризм все жестче шельмуется партийной и пролеткультовской критикой и даже проецируется на идеологию муссолиниевской Италии.

¹² Подробнее см.: (Россомахин 2023: 26–32).

¹³ Фрагмент письма цит. по: (Чаренц 1973: 492–493). Полностью текст письма см.: (Чаренц 1967: 422–426). Полный русский перевод этого письма был опубликован дочерью поэта: (Чаренц 1987: 238–240).

Собственно, еще ранее, в 1922 году, по следам публикации футуристической по духу «Декларации трех» (Чаренца, Абова и Вштуни) в армянской прессе появилось немало политических проекций и прямых обвинений; вот пример характерной риторики такого рода:

Кто же вдохновил Чаренца на мечтания об Атилле? <...> Вячеслав Иванов, очень известный мистик, монархист и ярко выраженный противник революции — один из источников вдохновения нашего пролетарского поэта...

Сколь многие в Европе говорили, что большевики — это гунны, что это поход гуннов и т. п., что называется социалистической революцией. И те, кто это твердил, были самыми яркими контрреволюционерами, желающими дискредитировать Советскую власть помещиками и капиталистами. И вот в этом ряду... наш красный поэт Егише Чаренц.

<...> наш тов. Чаренц предпочитает брать уроки у... имажинистов и футуристов, преподнося нам такие законы: 1) Ритм как движение; 2) Образ как качество жизни.

И это всё? Вот уже пять лет как в России бьются над задачами пролеткультуры и, в частности, пролетарской поэзии. <...> Однако Чаренц <...> краешком уха в Москве послушал полу-декадентские, полу-имажинистские выступления Маяковского и какой жалкий урок он усвоил¹⁴. А в Москве эти имажинисты, кубисты, футуристы, эгофутуристы и все желающие создать тысячу и одну школу группировки объявляют себя творцами пролетарской поэзии. На какое-то время они уже настолько захватили рынок, что возникла необходимость устроить поход против этих отребьев буржуазного класса, чтобы указать им на их место... (Макинцян 1922: 2–3).

Хотя спустя два года, наученный скандально-пристрастной критикой и политическими спекуляциями оппонентов, Чаренц вместе с участниками *STANDARDa* в своей новой декларации отвергли «анархо-футуризм» (в частности, указывая на Кара-Дарвиша, Крученых и Каменского как адептов заузного языка), хотя они критиковали «лефовцев» (по лекалам которых во многом строили свои тезисы), хотя в изобразительном искусстве *STANDARD* отстаивал утилитарные произведения (агитационные плакаты, лубки, карикатуры и все то, что предназначено для массового потребления), — опытный партийный функционер Мясникян вероятно счел неприемлемыми вызывающую полемичность журнала, его заглавие, а также инвективы в адрес пролеткультистов.

¹⁴ В первой половине двадцатых годов пролеткультивская критика нередко называла Чаренца «армянским Маяковским» — либо в уничижительном смысле, либо даже обвиняя в плагиате, — что он якобы «обармянил» Маяковского, апроприировав его поэму *150 000 000* в своей *Всепоэме* (1920/1921) и перешеголяв радикализм *Облака в штанах* в якобы «порнографической» поэме «Романс без любви» (1922). Вменяемое Чаренцу подражательство Маяковскому рассмотрено в содержательном исследовании польского филолога Ежи Шокальского: (Шокальский 2014: 302–318). Отметим попутно, что Чаренц перевел на армянский язык ряд ранних произведений Маяковского: «Несколько слов о моей жене» (из цикла *Я!*), пролог к трагедии *Владимир Маяковский*, «Мама и убитый немцами вечер», «Хорошее отношение к лошадям», «Эй!», пролог к поэме *Война и мир*, «России», а также стихотворение 1920 года «Необычное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (см. эти переводы: (Чаренц 1964: 282–303).

Чаренц даже избрал особый неологизм для псевдо-пролетарских литераторов, одновременно иронизируя и над рядом современных журналов — за мимикрию под пролетарскую литературу и однообразную ритуализированную пролетарскую риторику. Так, уже на первой странице *STANDARDa*, в установочном декларативном тексте он пишет: «Мы считаем “Молот” и “Кузницу” *пролетнейнимистскими*, потому что в них властвует примитивный *нейним*, высокопарные славословия и абстрактные хвалы <...>. Мы объявляем, что будем вести беспощадную борьбу с этой пролет-риторикой». На страницах *STANDARDa* вариации этого неологизма-инвективы мы встретим девять раз!

Но, полагаем, еще одной, быть может, ключевой причиной уничтожения всего тиража журнала могло быть упоминание в нем имени Льва Троцкого (прямое — на седьмой странице, но более важное и концептуальное, хоть и завуалированное — на первой странице). Опытный партиец Мясникян конечно не мог не ощущать, что после смерти Ленина в январе 1924 года в партии началась борьба за власть — против всесильного Троцкого сформировался триумvirат Зиновьева–Каменева–Сталина. Путем аппаратных интриг Троцкий не получает пост председателя Совнаркома, а в феврале организованная триумвиратом комиссия признает «развал» в армии и Троцкий (председатель Реввоенсовета и нарком по военным и морским делам) в течение года начинает постепенно терять власть в созданной им Красной армии. Наконец, именно в мае (то есть синхронно с выходом в свет армянского *STANDARDa*) Троцкий подвергается серьезной травле на XIII съезде РКП(б), первом после смерти Ленина. Съезд резко осудил «троцкизм», потребовав от Троцкого отказа от фракционной деятельности и признания ошибок... Таким образом, Мясникян, симпатизировавший Чаренцу, мог привести целый ряд политических аргументов, приведших к уничтожению всего тиража пилотного номера журнала.

Быть может, были и внутренние причины для некоторого отрезвления и отказа от вызывающей полемичности. Утилитарность искусства провозглашалась участниками *STANDARDa* в весьма безапелляционном тоне, соперничающим с наиболее оголтелыми иезуитами *ЛЕФа*: так, например, на седьмой странице Чаренц и К° призывали оставить «прекрасное» и «высокое» только «мелкобуржуазным филистерам и аполитичным идиотам». Какой ценой такие лозунги дались армянскому лирику — мы можем только догадываться.

Надежды Чаренца, связанные с советизацией Армении и культурным строительством, вероятно по меньшей мере до середины двадцатых годов позволяли ему постоянно нападать на лирику Терьяна в своих выступлениях и полемических статьях, пять из которых мы впервые приводим для российского читателя в настоящем издании — как образец тотально идеологизированного советского дискурса. При этом нужно напомнить, что поэт Ваан Терьян (1885–1920) — один из самых почитаемых армянских лириков, снискавший славу своими сборниками *Грезы сумерек* (Тифлис,

1908) и *Стихотворения* (М., 1912). Он участвовал в подготовке двух важнейших русскоязычных антологий *Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней* и *Сборник армянской литературы*, изданных в 1916 году под редакцией, соответственно, Валерия Брюсова и Максима Горького. В 1917 году Терьян вступил в РСДРП; после революции — член большевистского ВЦИК и политический деятель, чья жизнь была рано оборвана туберкулезом. В статьях Чаренца 1920-х годов содержатся многочисленные нападки на «чахоточную» и символистскую лирику Терьяна, как не соответствующую задачам советской эпохи. Однако при этом Терьян был, по сути, заочным учителем Чаренца. Приведем свидетельство близкого друга поэта:

Чаренц рассказал мне, что, будучи еще студентом Карсского реального училища, в 1912 году он <...> купил книгу Ваана Терьяна «Стихотворения», которая только появилась в витрине книжного магазина: «— Как будто мне подарили неисчерпаемое сокровище. Эта книга стала для меня удивительным откровением, и я не мог оторваться от нее. Я уединялся с ней и не мог начитаться. Она оказала на меня такое магическое воздействие, что по сей день я не могу вспоминать ее без волнения». <...> Он питал к Терьяну глубокую симпатию и благоговение, а его произведения оставались для Чаренца эталоном литературного мастерства. <...> Ни к одному из писателей он не проявлял такого интереса, как к Ваану Терьяну. Он впитывал каждое воспоминание, каждый намек о нем... (Мазманиян 1961: 60).

Происхождение псевдонима *Чаренц* отчасти мифологизировано, но в Армении принято вчитывать в него значения «неукротимый», «неистовый». Критика Терьяна Чаренцем объяснима его желанием, с одной стороны, преодолеть влияние учителя и утвердить свой собственный путь в поэзии (в том числе противопоставив туманной и осенней эмоции Терьяна свою солнечную и огненную витальность); с другой стороны, в его критике присутствуют и интенции авангардной эпохи, требовавшей «бросить с парохода современности» классиков, а также риторика советского ритуала, ибо и в метрополии, и в национальных окраинах шли яростные дискуссии за право «пролетарского» первородства... Добавим, что Чаренца с Терьяном сближали и армянский патриотизм, и космополитизм: они оба были образованнейшими армянскими поэтами-лириками, с ориентацией на европейскую, преимущественно французскую и русскую поэзию.

Возвращаясь к проекту конструктивистского дайджеста/ревью *STANDARD*, можно констатировать, что постфутуризм Чаренца, даже будучи переформатирован в радикально идеологизированном левовском духе, не получил развития на армянской почве, а попытка издания журнала осталась совершенно не замеченной, если не считать единственной официозной рецензии в тифлисской армяноязычной газете *Мартакоч*, которую мы публикуем в Приложении.

Важно отметить, что еще ранее, почти за полтора года до *STANDARDa*, Чаренц и Алабян планировали издавать в Москве журнал под названием

Авангард. Анонс об этом 4 февраля 1923 года напечатала ереванская газета *Советская Армения*: «В конце этого месяца выйдет в свет новый журнал “Авангард”, под редакцией Егише Чаренца и Каро Алабяна, посвященный современной литературе и искусству (театру, музыке, живописи, скульптуре, искусству, кино и т. д.). Адрес редакции: бывшая гостиница “Франция”, [комната] № 4» (Анонс журнала *Авангард* 1923). Проект такого журнала остался нереализованным; пять месяцев спустя Чаренц вскользь упомянул о нем в тифлисской газете *Мартакоч*, в своей заметке «О футуризме», где он, в частности писал: «Я вынужден заявить, что с Т. Ахумяном я никогда не состоял ни в какой литературной группе. С Алабяном — да; мы вместе с ним задумывали издание футуро-конструктивистского журнала под названием “Авангард”, но до дела не дошло из-за отсутствия средств и сотрудников-единомышленников» (Чаренц 1923)¹⁵.

Итак, вызывающая брошюрка под заглавием *STANDARD* — важный артефакт середины двадцатых, попытка перезапуска футуризма на армянском языке в его лефовском и конструктивистском изводе, в новой атмосфере советской культурной революции. Проект *STANDARDa*, по сути, не стал фактом литературно-художественного процесса эпохи, будучи уничтожен самими авторами. На сегодняшний день выявлены лишь два экземпляра, оба хранятся в Музее литературы и искусства имени Е. Чаренца (фонд 395): один из них ранее хранился в семейном архиве Мазмания и был передан музею в дар¹⁶.

Этот эфемерный журнал-альманах совершенно неизвестен в России и, по сути, забыт в Армении¹⁷, несмотря на то, что Чаренц — важнейшая фигура национальной культуры, армянский классик, чье поэтическое творчество после реабилитации в 1955 году активно издавалось в СССР — в том числе в переводах на русский язык. Его стихи и поэмы переводили в том числе выдающиеся поэты — от Анны Ахматовой до Арсения Тарковского, и от Николая Глазкова до Бориса Слуцкого. Отметим, что по нашим подсчетам, за период с 1956 по 1990 год в русских переводах вышло в свет 20 книг Чаренца; их совокупный тираж приблизился к 1 000 000 экземпляров (однако 6 из этих 20 книг пришлось на «лениниану» Чаренца, чей совокупный тираж составил 450 000 экземпляров)¹⁸. При этом футуристический

¹⁵ Оправдательный тон Чаренца в этой заметке вызван статьями Сурена Ерзнкяна «Идеолог-певец реакции» и «Футуризм как литературная реакция», напечатанными в *Мартакоче* чуть ранее (1923. № 100. 24 июня; № 101. 26 июня). В первой из них неизменный критик футуризма громит книгу стихов Тиграна Ахумяна *I* (Ереван, 1923); во второй критикуется сборник *Нож к горлу* Г. Абова и армянские футуристы в целом, — с окончательным приговором: «Футуризму не было и нет места в Советской Армении». Именно указанный Сурен Ерзнкян станет автором единственной рецензии на *STANDARD*.

¹⁶ На нем автограф Каро Алабяна на первой странице и две подписи: «Дорогому Мише Мазманияну. Москва 1924. 1. VI. / <От> Чаренца — К. Алабяна».

¹⁷ Впрочем, в отличие от широкой аудитории, армянским специалистам по Чаренцу журнал конечно известен. См., например: (Хечикян 2018: 524–530).

¹⁸ С распадом СССР издания Чаренца на русском языке прекратились. И лишь в 2008 году московское Общество дружбы с Арменией выпустило 250-страничный сбор-



Илл. 3. Егише Чаренц.
Фотография. 1921



Илл. 4. Четвертая сторона обложки
журнала «STANDARD. № 1», с адресом
главного редактора Егише Чаренца
и анонсом: «Следующий номер будет
посвящен практике “Стандарта”»

этап творческой биографии Чаренца в них был полностью редуцирован. Впрочем, и на армянском языке, даже в позднесоветских изданиях, футуризм Чаренца всячески замалчивался. На армянском языке этапными стали академическое собрание сочинений Чаренца в шести томах (Երկերի ժողովածու. Ереван, 1962–1968), а затем подготовленный его дочерью, Анаит Чаренц, 700-страничный том *Неизданных и несобранных произведений* (Ереван, 1983) — среди которых многие тексты после ареста поэта 17 лет пролежали зарытыми в землю, а потом еще четверть века ждали своей публикации. Наконец, уже в наши дни, в 2023 году, в Армении стартовало новое 13-томное академическое собрание сочинений Чаренца¹⁹.

Редчайший *STANDARD* заслуживает возврата из небытия — в виде факсимильного и комментированного издания. Мы надеемся в обозримом будущем закончить комментаторскую работу и он, наконец, найдет своих читателей — спустя 100 с лишним лет — как в России, так и в Армении²⁰.

ЛИТЕРАТУРА

[*STANDARD: Журнал литературы и искусства*. Ответственный редактор Егише Чаренц. Москва, 1924. № 1 (Май)]. — *На армянском языке*.

ник поэзии Чаренца *Поправивший смерть. Сотворивший твердь. Стихотворения и поэмы*, около половины объема которого составили новые переводы на русский язык ряда произведений 1930-х годов. Однако по сей день самым представительным изданием поэзии Чаренца на русском языке остается 500-страничный том *Стихотворения и поэмы* в серии «Библиотека поэта» (Л., 1973), составленный А. Н. Салахьяном под редакцией Г. А. Татосяна.

¹⁹ На сегодняшний день ереванским издательством «Антарес» изданы первые два тома, под редакцией Давида Гаспаряна. Первый том (2023) включает авторские поэтические книги и циклы 1912–1922 годов; второй том (2025) включает стихи, написанные с 1915 года до «Декларации трех» (июнь 1922) и от *STANDARDa* (май 1924) до 1931 года.

²⁰ Выражаю признательность Гаянэ Ахвердян за консультации и помощь в поиске редких материалов.

- [Анонс журнала «Авангард». *Хорурдаин Айастан (Советская Армения)*. № 25. 4 февраля 1923.]. — *На армянском языке*.
- Зулумян Бурасан. «От классической традиции к символизму: Туманян — Терьян, Чаренц (сравнительно-статистический анализ)». *Studia Litterarum* 4/4 (2019): 252–279.
- [Каринян Арташес. «Егише Чаренц (Из моих воспоминаний)». *Воспоминания о Егише Чаренце (Вместе с Чаренцем)*. Ереван, 1961: 143–144]. — *На армянском языке*.
- [Каринян Арташес. «Опасное скольжение (“Роман без любви” Егише Чаренца)». *Пайкар*. № 2. 7 февраля 1923: 17–19]. — *На армянском языке*.
- [Каринян Арташес. «Снова о Чаренце». *Пайкар*. № 3. 23 февраля 1923: 45–46]. — *На армянском языке*.
- [Мазманиян Микаэл. «С Чаренцем». *Воспоминания о Егише Чаренце (Вместе с Чаренцем)*. Ереван, 1961: 60–73]. — *На армянском языке*.
- [Макинцян Погос. «Армянский Буало и его спутники числом три с половиной (Литературный фельетон)». *Хорурдаин Айастан*. № 157. 16 июля 1922: 2–3]. — *На армянском языке*.
- Россомахин Андрей. «Время Маяковского». Россомахин Андрей. *Ренессанс Маяковского: 50 важных книг о Маяковском в XXI веке (Библиографический навигатор)*. Санкт-Петербург: Центральная городская публичная библиотека им. В. В. Маяковского, 2023: 25–32.
- Хечикян Асмик. «Футуризм и революция». *Русская литература и философия: пути взаимодействия*. Москва, 2018: 524–530.
- [Чаренц Егише. «О футуризме». *Мартакоч*. № 103. 28 июня 1923]. — *На армянском языке*.
- [Чаренц Егише. «[Переводы стихотворений В. Маяковского]». Чаренц Егише. *Собрание сочинений*. В 6 т. Т. 3. Ереван, 1964: 282–303]. — *На армянском языке*.
- Чаренц Егише. «Письмо в редакцию “Вышки” (14 мая 1925)». [В блоке материалов: Егише Чаренц. Статьи. Дневники. Письма]. Вступ. статья, сост., примеч. А. Чаренц. *Вопросы литературы* 11 (1987): 238–240.
- [Чаренц Егише. *Собрание сочинений*. В 6 т. Ереван, 1967. Т. 6]. — *На армянском языке*.
- Чаренц Егише. *Стихотворения и поэмы*. Составитель А. Н. Салахян. (Серия «Библиотека поэта»). Ленинград: Советский писатель, 1973.
- Шкловский Виктор. «Журнал как литературная форма». *Журналист* 11 (1924): 40–41.
- Шокальский Ежи. «Маяковский и Чаренц — роман(с) не без любви». *Творчество Маяковского. Вып. 2: Проблемы текстологии и биографии*. Отв. ред. В. Н. Терехина. Москва: ИМЛИ РАН, 2014: 302–318.

REFERENCES

- [STANDARD: *Zhurnal literatury i iskusstva*. Otvetstvennyj redaktor Egishe Charenc. Moskva, 1924. № 1 (Maj)]. — *Na armyanskom yazyke*.
- [Anons zhurnala «Avangard». *Horurdain Ajastan (Sovetskaya Armeniya)*. № 25. 4 fevralya 1923.]. — *Na armyanskom yazyke*.
- Zulumyan Burastan. «Ot klassicheskoy tradicii k simbolizmu: Tumanyan — Ter'yan, Charenc (sравnitel'no-statisticheskij analiz)». *Studia Litterarum* 4/4 (2019): 252–279.
- [Karinyan Artashes. «Egishe Charenc (Iz moih vospominanij)». *Vospominaniya o Egishe Charence (Vместe s Charencem)*. Erevan, 1961: 143–144]. — *Na armyanskom yazyke*.
- [Karinyan Artashes. «Opasnoe skol'zhenie (“Romans bez lyubvi” Egishe Charenca)». *Pajkar*. № 2. 7 fevralya 1923: 17–19]. — *Na armyanskom yazyke*.
- [Karinyan Artashes. «Snova o Charence». *Pajkar*. № 3. 23 fevralya 1923: 45–46]. — *Na armyanskom yazyke*.
- [Mazmanyanyan Mikael. «S Charencem». *Vospominaniya o Egishe Charence (Vместe s Charencem)*. Erevan, 1961: 60–73]. — *Na armyanskom yazyke*.
- [Makincyanyan Pogos. «Armyanskij Bualo i ego sputniki chislom tri s polovinoj (Literaturnyj fel'eton)». *Horurdain Ajastan*. № 157. 16 iyulya 1922: 2–3]. — *Na armyanskom yazyke*.

- Rossomahin Andrej. «Vremya Mayakovskogo». Rossomahin Andrej. *Renessans Mayakovskogo: 50 vaznykh knig o Mayakovskom v XXI veke (Bibliograficheskij navigator)*. Sankt-Peterburg: Central'naya gorodskaya publichnaya biblioteka im. V. V. Mayakovskogo, 2023: 25–32.
- Hechikyan Asmik. «Futurizm i revolyuciya». *Russkaya literatura i filosofiya: puti vzaimodejstviya*. Moskva, 2018: 524–530.
- [Charenc Egishe. «O futurizme». Martakoch. № 103. 28 iyunya 1923]. — *Na armyanskom yazyke*.
- [Charenc Egishe. «[Perevody stihotvorenij V. Mayakovskogo]». Charenc Egishe. *Sobranie sochinenij*. V 6 t. T. 3. Erevan, 1964: 282–303]. — *Na armyanskom yazyke*.
- Charenc Egishe. «Pis'mo v redakciyu "Vyshki" (14 maya 1925)». [V bloke materialov: Egishe Charenc. Stat'i. Dnevnik. Pis'ma]. Vstup. stat'ya, sost., primech. A. Charenc. *Voprosy literatury* 11 (1987): 238–240.
- [Charenc Egishe. *Sobranie sochinenij*. V 6 t. Erevan, 1967. T. 6]. — *Na armyanskom yazyke*.
- Charenc Egishe. *Stihotvoreniya i poemy*. Sostavitel' A. N. Salahyan. (Seriya «Biblioteka poeta»). Leningrad: Sovetskij pisatel', 1973.
- Shklovskij Viktor. «Zhurnal kak literaturnaya forma». *Zhurnalist* 11 (1924): 40–41.
- Shokal'skij Ezhi. «Mayakovskij i Charenc — roman(s) ne bez lyubvi». *Tvorchestvo Mayakovskogo. Vyp. 2: Problemy tekstologii i biografii*. Otв. red. V. N. Terekhina. Moskva: IMLI RAN, 2014: 302–318.

Андреј Росомахин

УНИШТЕНИ И ЗАБОРАВЉЕНИ ЧАСОПИС *STANDARD* (1924): КРАХ ПРОЈЕКТА КОНСТРУКТИВИСТИЧКЕ ДАЈЦЕСТ-РЕВИЈЕ

Резиме

У пролеће 1924. године 27-годишњи Јегише Чаренц, познати песник и реформатор јерменског стиха, заједно са двојцом сабораца-вхутемасоваца Каром Алабјаном и Микаелом Мазмањаном (касније истакнутим архитектама) покренуо је у Москви издање авангардног часописа *Standard*. Започевши своју каријеру пре револуције као постсимболиста, сада, током треће године боравка у Москви, Чаренц се отворено окреће према футуризму и имажинизму, али притом, по свему судећи, рачуна с идеолошким притиском и оним трансформацијама, које су у оквирима совјетских реалија претрпели бивши руски футуристи на челу са Мајаковским. Важно је истаћи да је Чаренца критика током двадесетих година често називала „јерменским Мајаковским“ (чешће у погрдном смислу).

Standard: Часопис за књижевност и уметност штампан је у мају 1924. године у Москви, у целисти на јерменском језику. Његова структура указивала је на мултидисциплинарни дијапазон покренутог пројекта, који је био позван да постане, у суштини, месечна или квартална ревија: КЊИЖЕВНОСТ. ГРАФИКА. СКУЛПТУРА. АРХИТЕКТУРА. ТЕАТАР. ФИЛМ. У први број су уврштене и декларације, прегледи изложби, рецензије, полемика, омањи преводи текстова Сергеја Третјакова и Георга Гроса. Тираж првог броја часописа био је одштампан у мају 1924. године, али након неколико дана спалили су га сами аутори. У чланку је реконструисан актуелан контекст, који је довео до уништавања часописа. Часопис изазовног наслова *Standard* био је покушај да се „леве“ снаге консолидују под окриљем конструктивизма; ово је важан артефакт епохе који ипак није постао чиница књижевно-уметничког процеса.

Кључне речи: Јегише Чаренц, футуризам, конструктивизам, часопис *Standard*, ЛЕФ, цензура.

Евгений А. Яблоков
Независимый исследователь
ejablokov@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0002-7926-1689>

Evgeny A. Yablokov
Independent researcher
ejablokov@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0002-7926-1689>

«УЙДУ Я ОТ ВАС В РАЗБОЙНИКИ»:
ДУРАКИ НА ПЕРИФЕРИИ А. П. ПЛАТОНОВА
И ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО

“I WILL LEAVE YOU AND BECOME A ROBBER”:
FOOLS ON THE PERIPHERY BY ANDREY PLATONOV
AND *AN ARDENT HEART* BY ALEXANDER OSTROVSKY

Представлен сравнительный анализ комедий Островского и Платонова в аспекте объединяющей эти произведения разбойничьей темы. В обеих комедиях идея протестного «разбоя» принадлежит женщинам. При этом у Островского образ «шайки разбойников» выглядит как шутовская затея, существует в рамках «театра в театре» и носит пародийный характер, хотя главная героиня Параша воспринимает шайку всерьез. В сюрреалистической платоновской комедии «разбой» сперва декларируется как форма протеста, но постепенно переосмысливается, становясь характеристикой всего уклада советской жизни. Главная героиня *Дураков на периферии* Марья Ивановна типологически наследует персонажам Островского, представляя собой своеобразное воплощение метафоры «горячее сердце».

Ключевые слова: А. Н. Островский, А. П. Платонов, разбойничья тема, поэтика, «театр в театре», сюрреализм.

The article presents a comparative analysis of two comedies (*An Ardent Heart* by Ostrovsky and *Fools on the Periphery* by Platonov) has made through the “robber” theme, which unites these works. The idea of protest “robbery” belongs to women in both comedies. At the same time, the image of a “gang of robbers” in Ostrovsky’s play is initially presented as a clownish enterprise; it exists within the framework of “theater within a theater” and is of a parodic nature. But the main woman’s character (Parasha) takes it “seriously”. The “robbery” in Platonov’s surreal comedy is first declared as a form of protest, but gradually it is rethought, becoming a characteristic of the entire Soviet way of life. Main woman character of the comedy *Fools on the Periphery* (Marya Ivanovna) typologically

“inherits” Ostrovsky’s characters, representing a unique embodiment of the “an ardent heart” metaphor.

Key words. Alexander Ostrovsky, Andrey Platonov, robbers plot, poetics, “theater within a theater”, surrealism.

Анализируя написанную осенью 1928 г. Андреем Платоновым (при участии Бориса Пильняка¹) его первую пьесу, комедию *Дураки на периферии* (далее *ДНП*), мы отмечали мотивные переклички с рядом произведений русской классической литературы: гоголевским *Ревизором*, романом И. С. Тургенева *Рудин* и др. (см.: Яблоков 2008). При этом остался незатронутым важный аспект — интертекстуальные связи с комедией Александра Островского *Горячее сердце* (1869, далее *ГС*). Черты сходства между ними столь существенны, что *ДНП* могут считаться парафразом *ГС* — травестийным откликом на выдвинутый А. В. Луначарским в 1923 г., в преддверии 100-летнего юбилея классика, лозунг «Назад к Островскому!» (Луначарский 1963: 210). Насколько можно судить, важным стимулом явилась нашумевшая постановка *ГС* во МХАТе (премьера 23 января 1926 г.) — судя по всему, она стала одним из главных театральных впечатлений Платонова вскоре после его переезда из Воронежа в Москву в мае того же года; характерно, что реминисценции из других произведений Островского в платоновских текстах не отмечены.

Главная сюжетная линия *ДНП* связана с разбойничьей темой — которая имеет весьма важное значение как в *ГС*, так и в ряде других пьес Островского: *Воевода* (*Сон на Волге*) (1864), *Бесприданница* (1878), *Лес* (1871) и др. Кстати, еще до мхатовского спектакля большой резонанс вызвала постановка *Леса*, осуществленная В. Э. Мейерхольдом в ТиМе (премьера 19 января 1924 г.). Отметим также, что оказавшая немалое влияние не Островского, цитируемая (3: 337²) в *Лесе* и варьируемая в *ГС* драма Ф. Шиллера *Разбойники* (1781) годом раньше была поставлена во Второй студии МХАТа в «осовремененной» редакции — премьера состоялась 23 января 1923 г. Спустя два месяца, во второй половине марта, В. И. Немирович-Данченко описал свои впечатления находившемуся за границей К. С. Станиславскому, сообщив, что «Разбойники» — «неприятный» спектакль: «Нарочитая “левизна”, внешняя, вздорная, дешевая: т. е. конструктивизм, чудища вместо людей и проч. <...> ...И переделка пьесы противная: в тексте

¹ При этом в 1920-х гг. основным автором считался именно Пильняк. В 1928 г. он дважды публично читал комедию, о чем сообщалось в периодических изданиях. Кроме того, Пильняк говорил о комедии в небольшом интервью, где пояснял: «Бюрократизм является злом не только социальным, но и биологическим: даже в своей домашней обстановке в семье люди становятся бюрократами, так и живут. Вот такой-то бюрократизм мы и вывели в своей пьесе, которую назвали сатирической комедией, но в которой есть и черты трагедии» (Что пишут 1994: 226).

² Тексты Островского цитируются по: (Островский 1973–1980) с указанием тома и страницы.

валюта, мотор и т. д. А финал — монолог Моора (Карл) в публику на романтически-политическую тему...» (Немирович-Данченко 2003: 18). Соответственно, Станиславский в 1924 г. назвал эту постановку «футуристическим разгулом» (Станиславский 1999: 158). Но как бы то ни было, не исключено, что неуклюже приспособленная к современным условиям драма *Разбойники* могла наряду с *ГС* повлиять на Платонова, который в *ДНП*, в свою очередь, «осовременил» классиков: сюрреалистически «внедрил» восходящие к Островскому (а через него — к Шиллеру, хотя не только к нему) анархически-«разбойничьи» мотивы в бюрократический антураж уездного советского города.

У Шиллера Карл Моор произносит филиппику против «чернильного века»: «...гнусный век кастратов ни к чему не способен более, как только пережевывать подвиги прежних времен и героев древности изводить комментариями или уродовать их в трагедиях» (Шиллер 1901: 196). У Островского обличительный пафос становится амбивалентным, поскольку добавляется важный аспект — бурлескная «театральность» разбойничьего протеста как показатель его бездейственности. Весть о появившихся близ Калинова разбойниках — следствие недоразумения, а «карнавальная» разбойничья шайка — лишь средство развлечения богача Хлынова (3: 135). Как и в некоторых других пьесах Островского, разбойничья тема в *ГС* связана с народной драмой «Лодка» (одно из ее названий — «Шайка разбойников») (см.: Михневич 1882: 425–429). Вася рассказывает о хлыновской компании: «Они теперь эту самую игру-лодку всю по-своему переделали» (3: 89), — по существу речь идет об организуемой (разумеется, бессознательно) Хлыновым «театрализации» жизни, гротескной «диффузии» игры и реальности (о чем-то подобном будет через полвека писать Н. Н. Евреинов). Платонов же делает шаг от гротеска к абсурду — в *ДНП* характер условности таков, что говорить про оппозицию «театра» и «жизни» невозможно, они слиты в единой сюрреалистической действительности. Хотя травмированные мотивы *ГС* здесь вполне узнаваемы.

При довольно широкой распространенности разбойничьей темы в творчестве Островского *ГС* выделяется тем, что в этой комедии соответствующие мотивы связаны с женским персонажем. Это явно роднит *ГС* и *ДНП* — сходны прежде всего бунтующие «пассионарные» героини, стремящиеся предводительствовать разбойниками. Причем если Параша только намерена вести за собой «шайку» Хлынова (не догадываясь, что перед ней ряженые), то Марья Ивановна реально становится «атаманшей».

Свободолюбивая героиня³ комедии Островского традиционно считается воплощением метафоры «горячее сердце», трактуемой в сугубо положительном смысле. Однако такая интерпретация представляется односторонней — «горячность» сама по себе не гарантирует моральности,

³ Параша заявляет отцу: «Вперед я, когда хочу и куда хочу, туда и пойду. А коли ты меня станешь останавливать, так докажу я вам, что значит у девки волю отнимать» (3: 96).

и заглавная метафора может быть с полным правом отнесена также к необузданному «хулигану» Хлынову. Высоконравственная девушка, мотивирующая свои «вольные» поступки тем, что ее «совесть заставляет» (3: 123), и лишенный моральных критериев капризный эгоцентрик, пребывающий «по ту сторону добра и зла»⁴, предстают антидвойниками (см.: Яблоков 2021: 89; Яблоков 2023: 82–83). Соответственно, «неуправляемая» героиня *ДНП* парадоксально сочетает черты их *обоих*: протестным пафосом и волевым превосходством над персонажами-мужчинами походит на Парашу, а неудержимостью инстинктов и «внеморальностью» сходна с Хлыновым.

Неудивительно, что в отношении Марьи Ивановны словосочетание «горячее сердце» обретает игрово-метафорический смысл. В этой «обильной женщине» (155⁵) доминирует телесно-эротическое начало — она предстает «всеобщей» любовницей (игнорируя разве что скучного мужа), чему соответствует ее поэтоним: «Марья Ивановна» — одно из эвфемистических именований вагины (см.: Плутцер-Сарно 2005: 190, 193)⁶. Платоновская героиня воплощает «живую жизнь»⁷, безграничный «жизненный порыв» (Бергсон 1913: 49). Характерно, однако, что абсолютная свобода парадоксально ассоциируется для нее с правоохранительным учреждением и персональной — к тому же женской — властью: «А я бы с моим удовольствием в милицию поступила. <...> Пила бы за всех пьяниц сразу и любовников выбирала бы по своему усмотрению, которые нравятся...» (155); «Вот это я понимаю, жизнь. Живу и что хочу делаю, а делать я ничего не хочу. <...> ...Мне все равно, кто я есть. Мне бы только жить» (185).

Милицейская должность мыслится Марьей Ивановной не столько как обязанность поддерживать порядок, сколько как возможность самой свободно его нарушать⁸. Характерно, что, мечтая о службе в милиции, она при этом декларирует идею «разбоя»: «Уйду я от вас в разбойники: у вас все

⁴ Показательны реплики Хлынова: «Ты почем мою душу можешь знать, когда я сам ее не знаю» (3: 136); «сам своему нраву не рад, зверь зверем» (3: 134).

⁵ Текст *ДНП* цитируется по: (Платонов 2020) с указанием страницы.

⁶ В этом смысле образ Марьи Ивановны явно противоречит тенденциям второй половины 1920-х гг., когда «левые» лозунги «свободной любви», «сексуальной революции» стали подвергаться осуждению; в 1926 г. в печати развернулась бурная дискуссия по вопросам пола, был принят новый Кодекс о семье. «Начинается постепенный отход государственной политики в сфере семейно-брачных отношений от теории свободной любви и ориентации на разрушение семьи, <...> на место свободного проявления всех сексуальных интересов приходит запрет на нерегламентированную, вне рамок семьи, половую жизнь, и в качестве новой добродетели выдвигается антисексуализм» (Черных 1998: 178).

⁷ Кстати, этот популярный в российской общественной мысли фразеологизм восходит к трагедии Шиллера *Мессинская невеста* (1803) (Фойницкий 1981: 11; см. также: Кунильский 2022).

⁸ В аспекте данного мотива важный женский персонаж и антидвойник Марьи Ивановны — Милиционерша, которая по ходу действия сочетает реальное, «традиционное» исполнение служебных обязанностей с периодическим кормлением грудного младенца, а в финале обнимает плачущую героиню (194).

силы не на жизнь, а на учет уходят, а мне одна домашняя доля остается...» (159); «Уйду от вас, чертей, в разбойники, в леса, в атаманы, в батьки и матки» (160). «Разбой» представляется как анархически-бесконтрольное существование без моральных проблем, которые Марью Ивановну не волнуют; заметим также, что она не проявляет никаких материнских чувств, — хотя в финале все же кричит и плачет, увидев, что ее ребенок (между прочим, оставшийся безымянным) мертв (194). Когда суд объявляет «хотя и не природным, но фактическим отцом ребенка» (175) комиссию охматмлада из трех человек⁹, Марья Ивановна начинает сосуществовать с ними и с ребенком в помещении, характеризуемом как «помесь учреждений, детского приюта и жилья» (183). При этом она именует себя «маткой» — это слово подчеркивает «атаманскую» роль (ср. традиционное «батька»), актуализирует «роевую» семантику (пародийная отсылка к образу предающихся свободной любви «пчел трудовых»¹⁰ (см.: Коллонтай 1923) и вместе с тем содержит «физиологические» коннотации, подчеркивая, что героиня (наподобие пчеломатки) выполняет не социально-материнские, а сексуально-репродуктивные функции. Абсурдное сочетание бюрократического и эротического дискурсов в платоновской парадигме закономерно; как мы отмечали, в мире Платонова смыкаются две крайности — «тоталитарный» сверхрационализм и извращенно-«природная» иррациональность; «голый» разум в своих проявлениях сходен с «неупорядоченным» инстинктом. Характерна обращенная к Марье Ивановне фраза: «Наливай чаю всем членам и себе» (185), — формально имеются в виду члены комиссии (куда кооптировали и героиню), но, поскольку все мужчины являются любовниками Марьи Ивановны, реплика обретает «либертинажные» коннотации¹¹. Вместе с тем существующая в окружении «членов» героиня склонна отрицать свою женскую сущность — по крайней мере, ставит ее на второй план: «Я не баба, я атаман» (185), «будем жить как разбойники, а не домохозяцы» (182).

⁹ Комичная коллизия «коллективного» зачатия, возможно, восходит к эпизоду, приведенному в статье «О любви», написанной С. Н. Смидович, которая после А. М. Коллонтай в 1922–1926 гг. возглавляла Женотдел (Отдел по работе среди женщин) при ЦК РКП(б)/ВКП(б): «...Недавно в одном из центральных городов Союза к заведующей охраной матмлада в приемную вкатили два бравых рабфаковца с категорическим требованием принять на воспитание их коллективного ребенка. “То есть как это?” — удивилась заведующая охраной матмлада, врач, не позабывшая еще элементов физиологии. “Ну да, — взволнованно заявляют рабфаковцы, — мы оба являемся отцами этого ребенка, так как оба одновременно были в половой связи с его матерью”. “Коллективный” ребенок, вопреки всем законам природы, произведенный на свет не одним, а двумя отцами, — это настолько звучало по... коммунистически, случай был такой исключительный, а напор на этот раз не одного, а двух отцов был так внушителен, что... “пришлось принять: ну что же с ними поделаешь”» (*Правда* 24 марта 1925).

¹⁰ В начале комедии звучит абсурдная частушка про «наркома Коллонтай», которая якобы постановила, «чтобы рожали только мужчины» (157).

¹¹ Подчеркнем, что у Платонова множество игривых каламбуров на основе слова «член» — как в *ДНП*, так и в других произведениях (см.: Яблоков 2021: 227).

Парашу у Островского удручают окружающая «бессовестность» мира, господствующая меркантильность отношений, самодурные ограничения, не позволяющие появляться ничему новому. Она готова возглавить «потешных» разбойников и вести шайку на штурм города: «Где атаман? Пойдем! Вместе пойдем! И я с вами... <...> В город, в город. <...> Зажгу я свой дом с четырех углов. Пойдемте! Я вас проведу, я вас прямо проведу. Дайте мне в руки-то что-нибудь!.. Ружье... да огня, больше огня» (3: 149). Марья Ивановна, в сущности, тоже бунтует против затхлого консерватизма и провозглашает сходные разрушительно-диссидентские лозунги, направленные против дегуманизированной реальности — тотального бюрократического «учета», воплощаемого для героини прежде всего «законным» мужем, счетоводом Башмаковым: «Жила бы в лесу и пела бы песни. Налетела бы набегом на ваш город, взяла бы его в плен и супруга моего либо к стенке, либо в золоторотный обоз, заниматься учетом контроля¹². Я бы тебя, учетного беса, каждое утро по морде бы била» (160); «Васька, давай уйдем в разбойники... <...> Будем всех грабить, песни петь. Учетного пса к стенке поставим и шлепнем его на заре!» (167). В дальнейшем «нигилизм» Марьи Ивановны достигает крайней степени: «Я конца света хочу» (188).

Если в *ГС* ряженные «разбойники» бесполезны в смысле перспектив бунта (хотя комедия оканчивается своего рода хеппи-эндом), то в *ДНП* анархически-эскапистские мечтания героини вырождаются в бюрократическую антиутопию под плакатом «Дорогу детям, — потому что они цветы» (183). «Общего» ребенка решено «возвращать по чудесам науки и знания»; его кладут на конторку, которую называют «престолом» (182), словно в храме. При виде этой сцены жена одного из «членов», Ащеулова, — крестьянка, пришедшая из деревни навестить мужа, — говорит ему: «Вася, я побегу... Очень страшно с вами, разбойниками» (182). Вместо анархической «лесной» вольницы, о которой мечтала Марья Ивановна, «разбой» вырождается в канцелярский промискуитет. Более того — по словам членов комиссии, подобные нравы господствуют и вне разбойничьей «коммуны»: «...весь город живет сплошь как одно семейство, и все родственники независимо от пола и должности»¹³ (183).

¹² Абсурдная формула «учет контроля» пародирует тексты Ленина. Сочетание «учет и контроль» многократно повторяется, например, в его брошюре «Очередные задачи Советской власти» (1918): «Теперь на первом плане становится организация учета и контроля <...> ...Наша работа по организации пролетарского учета и контроля явно, очевидно для всякого думающего человека, *отстала* от работы *непосредственной* “экспроприации экспроприаторов”. Если мы наляжем теперь изо всех сил на работу организации учета и контроля <...> мы выиграем *всю* нашу “кампанию” против капитала» (Ленин 1974: 176–177). Знакомство Платонова с ленинской работой подтверждается тем, что ее финальная фраза: «Нам нужна мерная поступь железных батальонов пролетариата» (Ленин 1974: 208), — процитирована в романе *Чевенгур* (1927), где Чепурный критически оценивает приведенных Прокофием прочих: «Нам нужна железная поступь пролетарских батальонов <...> Какая же тебе поступь у босого человека?» (Платонов 2021: 241).

¹³ Ср. в романе *Чевенгур* словосочетание «нежность всемирного сожительства» (Платонов 2021: 163). Ввиду двусмысленности подобных формул трудно определить, подразу-

При этом «помесь учреждений, детского приюта и жилья», в которой обитают «разбойники», начинает функционировать как выставка¹⁴ — Лутын сообщает, что «посетителей сегодня было <...> 31 человек», на что Евтюшкин откликается: «Прямо не живем, а состоим в музее — будущее на руках вынашиваем» (184). В итоге объект «вынашивания» и живой символ будущего гибнет — знак того, что анархический бунт окончательно подменен и «отменен» безжизненно-формальным существованием. Когда явившийся из «центра» Старший рационализатор «повелевает» вернуть ситуацию «в исходное положение» (192), у Марьи Ивановны (которой тем самым предписано вновь начать жить с мужем) на мгновение опять мелькает образ «лесного» разбоя: «Разбойники! <...> ...Куда же вы пошли, на кого же я осталась? <...> Васька, бери своего сына, бежим в леса!» (194). Но, подбежав к люльке, она обнаруживает, что ребенок мертв.

В *ГС*, как и в *ДНП*, понятие «разбойники» имеет расширительное значение. У Островского зерном разбойничьей линии становится эпизод, где Наркис неправильно понимает рассказ Васи о причудах Хлынова, который вкуче с клеветами инсценировал «Лодку», образовав «шайку разбойников» (3: 89). «Версия» Наркиса, распространенная через Варвару, будет иметь существенные последствия для самого Васи, которого примут за разбойника (3: 107–108) и т. д. При этом Вася говорит Наркису: «Да, может, ты сам разбойник-то и есть, кто тебя знает!» (3: 90). Действительно, вполне «разбойничье» обращение Наркиса (при посредстве Матрены) с его хозяином — похищение двух тысяч рублей — наглядно иллюстрирует способы, посредством которых «властные» калиновцы вроде Курослепова, грабя других, стали «хозяевами жизни». Оказавшись в «шайке» Хлынова и узнав, что ее члены «не грабят», Наркис поучает их: «Это вы напрасно. Вы из чужих земель, вы нашего народу не знаете. Наш народ простой, смирный, терпеливый народ, я тебе скажу, его можно грабить» (3: 144). На предложение присоединиться к лесным разбойникам Наркис отвечает отказом лишь потому, что его устраивает городская жизнь, в условиях которой он вполне может проявлять «разбойничий» нрав¹⁵ (3: 145). Калинов предстает оплотом разбоя; можно сказать, что, Параша, поверив в хлыновскую «шайку», фактически намеревалась с помощью «театральных» разбойников свергнуть разбойников реальных — городских.

В комедии Платонова подобной критике подвергается город Перечетск, с той разницей, что объектом сатиры становится не местный

меваются ли реальный промискуитет в духе платоновского «Государства» («Все жены <...> должны быть общими, а отдельно пусть ни одна ни с кем не сожительствует. И дети тоже должны быть общими, и пусть отец не знает, какой ребенок его, а ребенок — кто его отец» (Платон 1994: 232)) или сугубо классово-духовное «бесполое» родство.

¹⁴ В *ДНП* налицо пародийные отсылки к нашумевшей в середине 1920-х гг., хотя так и не поставленной, пьесе С. М. Третьякова *Хочу ребенка* (1926) — она завершается «выставкой младенцев» (Третьяков 2016: 627–631).

¹⁵ Характерно, что в финале, потерпев фиаско, Наркис говорит: «Жаль, что я давеча в разбойники не пошел! Это настоящее мое занятие» (3: 159).

ханжески-домостроевский уклад, а атмосфера тоталитарного государства — удушающая канцелярщина в сочетании с идеологической демагогией и «неуправляемой» физиологией. При этом надо отметить, что в соответствии со спецификой платоновского стиля понятие «разбойники» обретает в *ДНП* весьма разные, подчас взаимно противоположные значения. Так, в конце первого действия Башмаков называет разбойниками (167), то есть грабителями, членов комиссии, постановивших, что Марья Ивановна должна родить, — Башмаков просто не в состоянии прокормить нового члена семьи. В конце второго действия то же слово по поводу комиссии произносит жена Евтюшкина (176), употребляя его, однако, в значении «изменники, развратники» и подразумевая подтвержденное судом коллективное «отцовство». Совершенно иной смысл возникает в репликах Ащеулова, рассказывающего о настроениях в городе: «Нас все за разбойников считают и даже за хороших людей» (177); «в городе нас все за разбойников почитают... Как бы народные волнения из-за нас не начались» (181), — судя по всему, массы готовы поддержать «разбой» в духе деклараций Марьи Ивановны. В репликах жены Ащеулова понятие «разбойники» воплощает семантику сексуального насилия: «Сказывают у нас в деревне, будто мой-то в компании с жуликами разбой учинил, — будто втроем они бабочку одну оскормили»; мужу она повторяет: «Говорят, ты разбой совершил над женщиной» (179). Во фразе Евтюшкина: «Прямо разбой — ребенок на письменной конторке лежит и не плачет» (183), — речь идет скорее о нарушении привычного мироустройства, и слово «разбой» близко по значению к словам «нелепость», «парадокс». Таким образом, его семантическая амплитуда в *ДНП* шире, чем в *ГС*, но с учетом отмеченных параллелей несомненно, что в обыгрывании многозначности этого слова Платоновым тоже сказалось влияние комедии Островского.

Сопоставительный анализ подтверждает тезис о существенном мотивном сходстве двух произведений. «Дебютируя» в драматургической сфере, Платонов откликнулся на разноплановые события — как театральные (постановки *Леса*, *Разбойников*, *ГС*, несостоявшийся спектакль *Хочу ребенка* и т. д.), так и общегосударственные, вроде смены партийно-государственного курса в области брачно-семейных отношений — предвещавшей общую смену политической парадигмы в преддверии «Великого перелома».

ЛИТЕРАТУРА

- Бергсон Анри. «Творческая эволюция». Бергсон Анри. *Собрание сочинений*. [В 5 т.]. 2-е изд. Т. 1. Санкт-Петербург: М. И. Семенов, [1913]: 1–331.
- Коллонтай Александра. *Любовь пчел трудовых: Из серии рассказов «Революция чувств и революция нравов»*. Москва – Петроград: Госиздат, 1923.
- Кунильский Андрей. «История возникновения понятия «живая жизнь» в русской литературе». *Вопросы литературы* 2 (2022): 107–124.
- Ленин Владимир. «Очередные задачи Советской власти». Ленин Владимир. *Полное собрание сочинений* [В 55 т.]. Т. 36. 5-е изд. Москва: Политиздат, 1974: 167–208.

- Луначарский Анатолий. «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его». Луначарский Анатолий. *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1963: 200–210.
- Михневич Владимир. «Лодка (Простонародная святочная игра)». Михневич Владимир. *Исторические этюды русской жизни*. [В 3 т.]. Т. 2. Санкт-Петербург: Типография Ф. С. Сушинского, 1882: 421–429.
- Немирович-Данченко Владимир. «Письмо К. С. Станиславскому, вторая половина марта 1923 г.». Немирович-Данченко Владимир. *Творческое наследие*. В 4 т. Т. 3. Москва: МХТ, 2003: 16–21.
- Островский Александр. *Полное собрание сочинений*. В 12 т. Москва: Искусство, 1973–1980.
- Платон. «Государство». Платон. *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 3. Москва: Мысль, 1994.
- Платонов Андрей. «Дураки на периферии». Платонов Андрей. *Сочинения*. Т. 4, кн. 2. Москва: ИМЛИ РАН, 2020: 155–194.
- Платонов Андрей. «Чевенгур». Платонов Андрей. *Сочинения*. Т. 3. Москва: ИМЛИ РАН, 2021: 5–342.
- Плущер-Сарно Алексей. *Материалы к словарю русского мата*. Т. 2. Санкт-Петербург, Москва: Лимбус-Пресс, 2005.
- Станиславский Константин. «Письмо В. И. Немировичу-Данченко 10 июля 1924 г.». Станиславский Константин. *Собрание сочинений*. В 9 т. Т. 9. Москва: Искусство – МХТ, 1999: 158–163.
- Третьяков Сергей. «Хочу ребенка». *Живые куклы*. Москва: Совпадение, 2016: 553–631.
- Фойницкий В. «Об источнике выражения “живая жизнь”». *Русская речь* 2 (1981): 10–11.
- Черных Алла. *Становление России советской: 20-е годы в зеркале социологии*. Москва: Памятники исторической мысли, 1998.
- «Что пишут драматурги: Б. А. Пильняк и А. П. Платонов». *Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии*. Москва: Современный писатель, 1994: 225–226.
- Шиллер Фридрих. «Разбойники». Шиллер Фридрих. *Собрание сочинений в переводе русских писателей*. [В 4 т.]. Т. 1. Санкт-Петербург: Брокгауз — Ефрон, 1901: 190–257.
- Яблоков Евгений. *Дети и взрослые в мире Андрея Платонова*. Москва: ИСЛ РАН, 2021.
- Яблоков Евгений. *Про «Бег». Пьеса Михаила Булгакова в контексте его творчества и эпохи*. Москва: Дмитрий Сечин, 2023.
- Яблоков Евгений. «Разбойники, или Отцы без детей: Проблемы и герои пьесы “Дураки на периферии”». *Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы*. Вып. 4. Санкт-Петербург: Наука, 2008: 157–167.

REFERENCES

- Bergson Anri. “Tvorcheskaya evolyuciya”. Bergson Anri. *Sobranie sochinenij*. [V 5 t.]. 2-e izd. T. 1. Sankt-Peterburg; M. I. Semenov, [1913]: 1–331.
- Chernyh Alla. *Stanovlenie Rossii sovetskoy: 20-e gody v zerkale sociologii*. Moskva: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 1998.
- “Chto pishut dramaturgi: B. A. Pil’nyak i A. P. Platonov”. *Andrej Platonov: Vospominaniya sovremennikov. Materialy k biografii*. Moskva: Sovremennyy pisatel’, 1994: 225–226.
- Fojnickij V. “Ob istochnike vyrazheniya ‘zhivaya zhizn’”. *Russkaya rech’* 2 (1981): 10–11.
- Kollontaj Aleksandra. *Lyubov’ pchel trudovyh: Iz serii rasskazov «Revolyuciya chuvstv i revolyuciya nravov»*. Moskva – Petrograd: Gosizdat, 1923.
- Kunil’skij Andrej. “Istoriya vozniknoveniya ponyatiya «zhivaya zhizn’» v russkoj lite-rature”. *Voprosy literatury* 2 (2022): 107–124.
- Lenin Vladimir. “Ocherednye zadachi Sovetskoj vlasti”. Lenin Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenij* [V 55 t.]. T. 36. 5-e izd. Moskva: Politizdat, 1974: 167–208.
- Lunacharskij Anatolij. “Ob Aleksandre Nikolaeviche Ostrovskom i po povodu ego”. Lunacharskij Anatolij. *Sobranie sochinenij*. V 8 t. T. 1. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1963: 200–210.

- Mihnevich Vladimir. "Lodka (Prostonarodnaya svyatochnaya igra)". Mihnevich Vladimir. *Istoricheskie etyudy russkoj zhizni*. [V 3 t.]. T. 2. Sankt-Peterburg.: Tipografiya F. S. Sushchin-skogo, 1882: 421–429.
- Nemirovich-Danchenko Vladimir. "Pis'mo K. S. Stanislavskomu, vtoraya polovina marta 1923 g.". Nemirovich-Danchenko Vladimir. *Tvorcheskoe nasledie*. V 4 t. T. 3. Moskva: MHT, 2003: 16–21.
- Ostrovskij Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 12 t. Moskva: Iskuststvo, 1973–1980.
- Platon. "Gosudarstvo". Platon. *Sobranie sochinenij*. V 4 t. T. 3. Moskva: Mysl', 1994.
- Platonov Andrej. "Chevengur". Platonov Andrej. *Sochineniya*. T. 3. Moskva: IMLI RAN, 2020: 5–342.
- Platonov Andrej. "Duraki na periferii". Platonov Andrej. *Sochineniya*. T. 4, kn. 2. Moskva: IMLI RAN, 2020: 155–194.
- Plucer-Sarno Aleksej. *Materialy k slovarju russkogo mata*. T. 2. Sankt-Peterburg – Moskva: Limbus-Press, 2005.
- Shiller Fridrih. "Razbojniki". Shiller Fridrih. *Sobranie sochinenij v perevode russkih pisatelej*. [V 4 t.]. T. 1. Sankt-Peterburg: Brokgauz — Efron, 1901: 190–257.
- Stanislavskij Konstantin. "Pis'mo V. I. Nemirovichu-Danchenko 10 iyulya 1924 g.". Stanislavskij Konstantin. *Sobranie sochinenij*. V 9 t. T. 9. Moskva: Iskuststvo – MHT, 1999: 158–163.
- Tret'yakov Sergej. "Hochu rebenka". *Zhivye kukly*. Moskva: Sovpadenie, 2016: 553–631.
- Yablokov Evgenij. *Deti i vzroslye v mire Andrey Platonova*. Moskva: ISL RAN, 2021.
- Yablokov Evgenij. *Pro "Beg". P'sa Mihaila Bulgakova v kontekste ego tvorчества i epohi*. Moskva: Dmitrij Sechin, 2023.
- Yablokov Evgenij. "Razbojniki, ili Otcy bez detej: Problemy i geroi p'esy 'Duraki na periferii'". *Tvorchestvo Andrey Platonova: issledovaniya i materialy*. Vyp. 4. Sankt-Peterburg: Nauka, 2008: 157–167.

Јевгениј Јаблоков

„ОДОХ ОД ВАС У РАЗБОЈНИКЕ”: БУДАЛЕ НА ПЕРИФЕРИЈИ А. П. ПЛАТОНОВА
И ВРЕЛО СРЦЕ А. Н. ОСТРОВСКОГ

Резиме

Дата је упоредна анализа комедија Островског и Платонова кроз аспект теме разбојништва која обједињује ова дела. У обе комедије жене су носиоци идеје протестног „разбојништва”. При томе, код Островског слика „банде разбојника” изгледа као шалива замисао, постоји у оквиру „позоришта у позоришту” и има пародијски карактер, иако главна јунакиња Параша ту банду доживљава озбиљно. У надреалистичкој комедији Платонова „разбојништво” се најпре проглашава као облик протеста, али се постепено преосмишљава, постајући карактеристика целокупног совјетског начина живота. Главна јунакиња *Будала на периферији* Марја Ивановна типолошки прати ликове Островског, представљајући својеврсно оваплоћење метафоре „врелог срца”.

Кључне речи: А. Н. Островски, А. П. Платонов, тема разбојништва, поетика, „позориште у позоришту”, надреализам.

Александр Марков

Российский государственный гуманитарный университет
markovius@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Оксана Штайн

Уральский федеральный университет
shtaynshtayn@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>

Alexander Markov

Russian State University for the Humanities
markovius@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Oksana Shtayn

Ural Federal University
shtaynshtayn@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>

«АКАДЕМИЧЕСКИЙ АВАНГАРДИЗМ» МИХАИЛА ГАСПАРОВА КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ВТОРОГО АВАНГАРДА

MIKHAIL GASPAROV'S "ACADEMIC AVANT-GARDISM" SAMPLING THE SECOND RUSSIAN AVANT-GARDE

В статье Михаила Гаспарова о поэтике позднего Брюсова поэт сопоставляется с Пиндаром и Горацием как изобретателями имен для становления культуры. При этом Гаспаров видит в авангарде Брюсова не столько изобретательство, сколько структуру отсроченного синтеза, в гегельянском духе, возводя триадический синтез к теории символизма Вячеслава Иванова. При этом переход Гаспарова от анализа академического авангарда к анализу второго авангарда в статье о Всеволоде Некрасове не вполне ясен, равно как и наблюдения над преобладанием романтизма у позднего Брюсова. Он проясняется благодаря обращению к теории Аверинцева, говорившего о гномической поэзии и гномическом содержании эпиграммы. Гномическое

* В основу статьи положен доклад на конференции «ЖИВУ ВИЖУ: живопись vs. слово второго авангарда», НИУ ВШЭ, ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва, 8–9 ноября 2024 года. Авторы благодарят Корнелию Ичин, Михаила Павловца и Елену Пенскую за обсуждение доклада.

может обойтись без имен. Тогда академический авангард состоит не в использовании имен, но в превращении образа будущего в ключевое гномическое утверждение, существенное и для поэтики, и для художественного мира автора. Второй авангард отличается от первого только тем, что осуществляет это превращение беспроблемно, заверая в собственном профессионализме.

Ключевые слова: русский авангард, второй авангард, гномичность, риторика, раннесоветская литература, Брюсов, Гаспаров.

In Mikhail Gasparov's article on the poetics of the late Bryusov, the poet is compared to Pindar and Horace as inventors of names for establishing culture. At the same time, Gasparov observes in Bryusov's avant-garde a structure of delayed synthesis rather than invention, in the Hegelian vein, referring the triadic synthesis to Vyacheslav Ivanov's theory of symbolism. At any rate, Gasparov's transition from the analysis of the academic avant-garde to the analysis of the second avant-garde in his article on Vsevolod Nekrasov is not entirely clear, nor are his observations on the predominance of Romanticism in the late Brusov. It is clarified by an appeal to Averintsev's theory, who spoke of gnostic poetry and the gnostic content of the epigram. The gnostic can dispense with names. The academic avant-garde, then, lies not in the use of names, but in turning the image of the future into a key gnostic statement, essential for both the poetics and the fiction of the author. The second avant-garde differs from the first only in that it realizes this transformation seamlessly, assuring in its own professionalism.

Keywords: Russian avant-garde, second avant-garde, gnomicism, rhetoric, early Soviet literature, Bryusov, Gasparov.

Михаил Леонович Гаспаров всегда видел в Валерии Брюсове образцового поэта своей эпохи, в римском смысле, *vates* — поэта-пророка, и прокладывающего новые пути выразительности, и создающего предпосылки для новых возможностей изображения. Формальный эксперимент Брюсова не был для Гаспарова отделен от той изобразительности, которую создает наступающая эпоха, по-новому *рисуюсь*, по-новому изображая себя. В 1990-е годы Гаспаров, идентифицируя себя уже как стиховеда, а не антиковеда — что внешне выразилось в переходе в 1990 году из ИМЛИ в Институт русского языка имени В. В. Виноградова — вновь обратился к Брюсову, но уже к позднему.

Основная идея его трехчастной статьи «Академический авангардизм» (Гаспаров 1997: 272–305) во многом следует тому противопоставлению авангарда и китча, который обозначил К. Гринберг (Гринберг 2005 [1939]). Гринберг обратил внимание на то, что художник-авангардист создает и новую природу, и новые законы для этой природы. Такой художник и чуток к создаваемому, но и всецело образует или преобразует законы, по которым он создает этот продукт. То есть он именно и пророк, угадывающий, что произойдет, и творец, который создает действительные и на будущее законы существования продукции.

Но капиталистический мир, продолжает Гринберг, не позволяет разорвать зависимость художника от миметического принципа: в распределении производства ему отведено производство эстетических ценностей. Поэтому авангардист обращает свой мимесис не на природу, а на сами средства

производства (средства ремесла, the poet or artist turns it in upon the medium of his own craft), тем самым добиваясь, чтобы его творчество удерживало и пророческую, и законодательную власть. Он подражает не природе, а правилам и процессам в литературе и искусстве. В английском оригинале Гринберга, в отличие от русского перевода, стоят не «правила», а «дисциплины» (the disciplines and processes of art and literature themselves). В этом смысле авангард для Гринберга всегда *академичен*, всегда требует сначала проникнуть в дисциплинарные основания, а уже потом понимать эстетические эффекты процессов. Начинать с эстетических эффектов и тиражировать их — удел китча, а не авангарда.

Про две волны авангарда Гаспаров со ссылкой на тезисы Иосифа Бакштейна говорил: «Авангард 1920-х годов низвергал традицию, авангард 1980-х ей подмигивает» (Гаспаров 2012: 216). Для него это подмигивание есть форма рефлексии, причем рефлексии болезненной: «Авангард авангарда, одержимый всеми невротами разведчика неверных путей» (Там же). Истолковать эти два афоризма из книги *Записи и выписки* можно только если обратиться к московскому концептуализму, в котором особая ирония, не сводящаяся к прежним эмоционально-эстетическим стратегиям, дополняется своеобразным неврозом, требующим сразу предъявлять процедуры создания искусства. Гаспаров как бы описывает фундаментальные свойства концептуализма глазами обывателя, остракаяюще, но при этом показывает определенный трагизм в работе уже не с социальной реальностью, а с самим бытием искусства.

Московский концептуализм претендовал на создание своей концептуальной философии — философии искусства. «Во главу угла концептуализм ставит не традиционную ориентацию творчества на пластическую реализацию, а систему умозрительных и абстрагированных от материальной формы отношений и понятий, через которые может быть обозначено искусство» (Бобринская 1993: 7). Эти художники нарушают укоренившуюся привычку общения с искусством. Они не столько апеллируют к объекту, сколько к процессу творчества. Они изучают природу художественного начала и это изучение как процесс предъявляют. Производят анализ и предлагают новое авангардное видение понятия «искусство».

Произведения концептуализма — демонстрация/создание условий восприятия, а не самих объектов восприятия. Концептуальные художники выворачивают процесс функционирования искусства наружу, представляя зрителям репетицию на сцене. Мини-книги Всеволода Некрасова, представленные объемно, и есть лучший образ такого концептуализма: работа не с социальной реальностью, а с плоскостями — но эта работа и должна стать самой обновленной и самой объемной социальной реальностью.

Брюсов для Гаспарова — академический авангардист в том смысле, в каком для Гринберга любой авангард академичен. Исследователи уже не раз подчеркивали, что Брюсов стал для Гаспарова гидом по авангарду: автором и авторизатором резких смещений семантики (Орлицкий 2017)

и прямой зауми (Виницкий 2021). Сам Гаспаров декларирует свою задачу в постскрипуме для трехтомного собрания сочинений к этой статье: «Поэтому нам естественно хотелось заступиться за поэта и показать интерес его непопулярных стихов. Хотелось бы умножить число конкретных разборов — но это слишком расширило бы объем статьи» (Гаспаров 1997: 35). Уже в этих скупых замечаниях мы прочитываем противопоставление популярному китчу, тиражируемому и сколь угодно увеличивающему своё присутствие — авангарда, для которого уже сам разбор, проверка инструментария, в глубине и ясности важнее любой популяризации и расхожего признания.

Интереснее всего первая часть статьи, разбор книги Брюсова *Дали* (1922). Гаспаров рассматривает позднюю поэзию Брюсова как программную, при этом называя и определяя ее идиомой самого Брюсова, взятой у Р. Гиля, *научная поэзия* (Гаспаров 1997: 273). Слово «программный» Гаспаров в своих исследованиях применял только к раннему Брюсову, но не к позднему: так, стихи одной из ранних книг поэта он характеризует просто: «абстрактны, программно-декларативны» (Там же: 438), в других ранних сборниках он находит «декларативно-программный стиль» (Там же: 443).

Иначе говоря, программные — это программирующие сюжет, подчиняющийся каким-то отвлеченным предпосылкам, например, какой-то концепции эроса или прогресса, сам Гаспаров видел в этом и поэтику гимназического учебника, и стремление отстоять автономию эстетического производства в сравнении с идейными исканиями как предшествующей интеллигенции, так и младших символистов. Но это не авангардизм; само производство разных сюжетов для иллюстрации отвлеченной идеи Гринберг назвал бы китчем, то есть искусственным сюжетосложением, заменяющим и подменяющим настоящее переживание собственного мастерства. Тогда как к позднему Брюсову слово «программный» Гаспаров не относит, но описывает его дело *цитатно и парафрастически*, как некоторый единый авангардный жест.

Академический авангардизм позднего Брюсова Гаспаров усматривает в разработке какой-то одной простой идеи, варьирование которой и образует художественный мир всей книги. Именно поэтому можно перейти к очевидности: авангардный жест утверждения или самоутверждения совпадает с действительным прогрессом мироздания, космотехнологической эволюцией. Революционное прокладывает туннель к эволюционному через диалектику сомнений и споров, но именно поэтому эволюционное предстаёт как несомненное, как нечто, что в будущем состоится как залог, и обеспечивающий онтическую структуру этого будущего:

Все содержание этого сборника может быть сведено к одной идейной триаде: «разум — ничто» (теза), «страсть — все» (антитеза), «их согласное взаимодействие — залог будущего» (синтез). (там же: 273)

Но самое интересное, и здесь как раз гаспаровский Брюсов протягивает руку из первого авангарда второму авангарду, в том, что этот провока-

ционный тезис, «разум — ничто» оказывается необходимой частью риторической конкретизации мира. Гаспаров приводит множество примеров от Пиндара до Ломоносова и Виктора Гюго, с которыми он работал как исследователь античной поэзии и европейской риторики, — и приходит к выводу, что Брюсов риторичен не в своей образности, а в своей работе с образами как инструментами. Гаспаров явно полемизирует с теми, для кого Брюсов неинтересен потому, что его образность может быть сведена к риторическим жестам в расхожем смысле: ярким и контрастным позам, театральному позированию. Гаспаров предлагает видеть риторичность в том, что мы бы скорее назвали манипулятивностью, чем театральностью:

Мы знаем, что Брюсов ощущал революцию как культурный перелом всемирно-исторического масштаба — не такой, как, например, между классицизмом и романтизмом, реализмом и символизмом, а такой, как между античным миром и новоевропейским миром. Об этом он твердил постоянно. На его глазах, стало быть, начиналась новая мировая цивилизация, ей нужен был новый язык, система знаков, опорных образов, до предела нагруженных смысловыми ассоциациями, — таких, какими обслуживала античный мир греческая мифология. Эту задачу создания образного языка новой культуры Брюсов и взял на себя — не надеясь, конечно, решить ее в одиночку, но желая сделать хоть первый шаг на пути будущих творцов. Это была попытка создать мифологический арсенал новой эпохи, ее ориентиры во времени и пространстве — с Пифагором и Галилеем вместо Зевса и Аполлона, манджуром и Килиманджаро вместо бриттов и парфян, советом лемуров вместо гигантомахии и мировой революцией вместо реновации римского золотого века. (там же: 277–278)

Таким образом, сама схема тезис-антитезис-синтез служит конкретизации не вообще поэтического высказывания, но конкретных образов, которые и оказываются ключевыми образами новой культуры. Помимо тех собственных исследований, на которые ссылается Гаспаров, для понимания этого момента нужно учесть еще статью Сергея Аверинцева, дружившего с Гаспаровым и как раз посвятившего ряд исследований тому, что сохранилось как культурное производства после разрушения античного мира. Всегда хранилась и производилась, например, античная эпитафия, которая существовала и в раннее, и в высокое Средневековье, и тем более от эпохи Возрождения до греко-латинской образованности уже того времени, к которому принадлежал, например, отец Аверинцева.

Причинам того, почему эпитафия осталась устойчивой, несмотря на радикальные социокультурные сдвиги и необратимые катастрофы, посвящена статья Аверинцева начала 1980-х годов, андроповского времени, «Риторика как подход к обобщению действительности» (в журнальном варианте «Большие судьбы малого жанра») (Аверинцев 1996а: 158–190). В этой статье Аверинцев раскрыл, почему *ничтожество разума* оказывается исходным утверждением для диалектической устойчивости жанра, как озадачивающего своими образами и превращающего решения таких задач в императивные для литературной культуры.

Аверинцев приводит пример двух эпиграмм: пессимистическая отражает тревоги поздней античности, а вторая, переписывая первую оптимистическую, находит основание для новой культуры в завещанных античностью образами. Содержание первой просто и ярко. Любой удел человеческий полон бедствий, какой бы выбор ты ни делал: в пользу политики или частной жизни, семьи или отшельничества, земли или моря, богатства или скромности быта. Везде издержки перевешивают радости, заслоняют их, закрывают некоторой прямой почти плакатной манифестацией, добавим мы.

Тогда как вторая эпиграмма оптимистична, те же самые ситуации избранного образа жизни дают неотменимые радости, те самые сильные впечатления, сильные образы, которые и остаются навсегда с человеком. Выбрав именно эту, а не другую личную и деловую этику, человек уже принадлежит какому-то образу жизни, который навсегда будет прибыльным, будет, как бы мы сказали, банком его впечатлений. Аверинцев, признавая, что примерная датировка этих эпиграмм возможна, ставит вопрос, есть ли какие-то психологические основания, на которых пессимизм, то самое утверждение ничтожества разума, должно быть императивным не только для культуры, но и для создания художественной формы. Он отвечает на этот вопрос в примечании:

При таком понимании соотношения между двумя эпиграммами остается вопрос: почему именно первая была «пессимистической» и вторая «оптимистической», а не наоборот? Но ответ, как кажется, очень прост. Первая эпиграмма — вызов, вторая — ответ на вызов; первая обязана быть и по тону своему вызывающей, вторая — нет, ибо ее существование оправдано вызовом, содержащимся в первой. Но тезис «во всяком образе жизни есть нечто хорошее» не является вызывающим и при неспровоцированном высказывании просто неинтересен; напротив, в тезисе «ни в каком образе жизни нет ничего хорошего» достаточно задора. Именно этот диспутальный задор, а не «мировую» (или «гражданскую») скорбь обязаны мы ощутить в первой эпиграмме. (Аверинцев 1996а: 189)

Аверинцев как всегда тонко соединяет античную психологическую реалию, «тон» в значении настроения, некоторой вызывающей бодрости, и средневековую институциональную реалию, «диспут», — с целью показать радикализм переключения от пессимизма к оптимизму на сломе эпох, своеобразный второй авангард античного оптимизма, *работающего с пессимистическими репрезентациями*, в отличие от первого авангарда античного пессимизма, *с его сильными прагматическими жестами*. Авангардность относится как бы только к тезису, а не к антитезису и не к синтезу, видна в постулате, а не в дальнейшем развитии художественного мира — Аверинцев и доказывает на протяжении всей статьи, что в эпиграмме постулат (условия задачи) важнее художественного мира (эмоционально-эстетических ассоциаций). Но Гаспаров идет дальше и в рассуждениях о Брюсове, и в рассуждениях о втором авангарде.

Как Аверинцев пересказывает античные и средневековые эпиграммы, так и Гаспаров пересказывает стихи позднего Брюсова — пересказ оказывается основным способом работы, который и позволяет отвлечься от эффектов отдельных образов, от аффектации разворачиваемым повествованием, то есть от «китча» в смысле Гринберга, и найти «авангард», то есть непосредственное обращение автора к инструментам. Первое такое обращение оказывается вызывающим и манипулятивным, предпочтение страсти разуму, отказ от понимания мира как разумного, пессимизм, едва ли не переходящий в катастрофический абсурд. Во втором авангарде явно манипуляция должна превратиться в метод работы с материалом, то есть в мастерство, перестав быть провокацией, но став упорядочением материала и поэтому способом критики идеологий.

Мысль Аверинцева об эпиграмме получила развитие в его работе о гномическом характере поэзии Вяч. Ив. Иванова (Аверинцев 1996b). Говоря о Вячеславе Великолепном, Аверинцев говорит как раз о том, о чём Гаспаров не говорит — для Гаспарова гномичности у позднего Брюсова быть не может, так как сама мудрость веков должна быть радикально обновлена, пройдя через преображающее сито новых имен. Тогда как у Аверинцева гномичность — это не остроумие жеста, не атака первого авангарда, а особая дистанция по отношению к материалу и идеологиям, вполне как во втором авангарде.

Аверинцев резко различает в этой статье остроумие во всех его формах и гномичность. Остроумие как раз всегда подразумевает использование имен, хотя бы косвенно указанных, тогда как гнома (сентенция, мудрое высказывание) может обходиться без имен. Гнома построена на сопоставлении предельно непохожих друг на друга экзистенциальных понятий, где имена уже остается позади, но реализуется чистый экзистенциальный вызов, столкновение тезиса и антитезиса, синтез которых откладывается в неопределенное будущее:

В старой русской поэзии можно привести памятные всем и вполне эпиграмматические в античном смысле строки Жуковского:

...Не говори с тоской: «их нет»;

Но с благодарностию: «были».

У Вяч. Иванова мы встречаемся с подобной формой и структурой прямой речи уже в ранних стихах (характерный пример из «Прозрачности» — все пять двустихий стихотворения «Отзывы», «интрига» которых зиждется на двукратном или троекратном повторении многозначительных формул прямой речи). Но особенную силу приобретает игра в зрелом творчестве, начиная с «*Cor ardens*»:

Мудрость нудит выбор: «Сытость — иль свобода».

Жизнь ей прекословит: «Сытость — иль неволя»... (Аверинцев 1996b: 7)

Гаспаров делает шаг в эту сторону, говоря в конце рассуждений о гегелевской триаде у позднего Брюсова. Он ссылается на рассуждения Иванова о диадическом вкусе к конфликту и дионисийскому беспокойству, как

в «Парусе» Лермонтова, и триадическом вкусе к умиротворению и аполлинической ясности в будущем, как в «Горных вершинах...» Гёте — Лермонтова. У позднего, революционно-авангардного Брюсова дионисийское стало лишь моментом аполлинического упорядочения мира, создания новой футуристической культуры:

Характерно для брюсовского классицистического, парнасского вкуса, что из этих двух вариантов он абсолютизирует только «аполлинийский», триадический, — в соответствии с гегелевской диалектикой, на которую (в лекциях) ссылается и Иванов. Было бы интересно проверить на диадичность и триадичность построения собственные стихотворения Вяч. Иванова. (Гаспаров 1997: 279)

Такое упорядочение на основании жесткой замены пессимистического хаоса оптимистическим порядком можно было бы назвать академическим авангардизмом как советским неоклассицизмом. Но этому как раз противоречат две другие части статьи Гаспарова, где он говорит, что поздний Брюсов не становится классицистом, но остается романтиком, употребляющим множество романтических стратегий, от острающей взаимной экзотизации природы и культуры до самоиронии.

Всего этого в аполлиническом классицизме быть не может. Но как раз когда Гаспаров говорит об именах у Брюсова, он имеет в виду не гномический, но неоромантический второй авангард. Этот новый романтизм мы можем определить как работу с классицизмом и романтизмом как с инструментами, а не как стилями. Многочисленные имена не столько служат критике идеологий, как в гномичности, но романтическому мерцающему отношению к идеологиям. Когда Гринберг говорил об этом миметическом отношении к собственному инструментарию, он вполне имел в виду и такое обращение с массовыми представлениями — просто так как он писал в конце 1930-х годов, когда и революционная романтика, и другие стили жизни отошли в прошлое, то он не акцентировал этого момента.

Самое интересное происходит в статье Гаспарова, которая представляет собой аудиторный разбор стихотворения Всеволода Некрасова:

Сотри случайные черты

Три четыре

Сотри случайные черты

Смотри случайно

Не протри только дырочки (Гаспаров 1997: 83)

Этот разбор был осуществлен незадолго до публикации трехтомного собрания, в ходе преподавания курса по стиховедению в МГУ имени М. В. Ломоносова. Стихотворение Вс. Некрасова для разбора предложили студенты — вероятно, ученики А. И. Журавлевой, хотя точно об этом сказать нельзя. Гаспаров предложил имманентный анализ: можно ли извлечь смысл из стихотворения, если не знать ни других стихов Некрасова, ни даже прототекста Александра Блока.

Гаспаров видит в этом стихотворении как раз то, что Аверинцев называет гномичностью! В нем нет имен, нет связанного с именами остроумия, но при этом есть вполне структура триадическая: волевой и неразумный призыв сменяется страстным повторением (разум ничто, страсть всё), но это в конце даёт образ пустоты и одновременно образ осторожности, взвешенности решений, то есть тот самый синтетический образ будущего, который Гаспаров искал в позднем Брюсове. Остроумие школьной шутки «три и три и три будет не девять, а дырка» и остроумие прототекста Александра Блока (там же: 86) оказываются служебны по отношению к гномическому противопоставлению полноты и пустоты, наличия и отсутствия смысла.

Контекстуализация после имманентного анализа, воспоминание о Блоке или о гимназических шутках, даст нам только служебные сведения, а не существенные. Мы раскрасим эту картину, но не изменим ее в ее гномической работе с пессимизмом. Это и есть принцип авангарда — существенное возникает из имманентной прагматики текста, а не из сущности жанра, стиля или образа.

Итак, статья Михаила Гаспарова о Брюсове посвящена вполне символистским свойствам позднего Брюсова; слово «авангардизм» в ее названии должно характеризовать не поэтику, а прагматический момент этой поэтики, ее туннель перехода от предметности к предельным основаниям утверждения репрезентации или отрицания репрезентации во имя жеста. В центре статьи стоит тезис, что для академического авангардизма нужно отвергнуть самое дорогое, сказать сначала «разум-ничто». Гаспаров усматривает в этом манипуляцию, какую до Гаспарова рассмотрел Аверинцев в статье об античной эпиграмме начала 1980-х годов, акцентировав риторическую манипулятивность и провокационность эпиграмматического жанра.

Гаспаров применяет к стихам позднего Брюсова тот же метод, что Аверинцев — к античной эпиграмме, метод пересказа, усиливающего ценностные антиномии внутри непосредственного содержания. Но для Аверинцева это означало, что наиболее продуктивным продолжателем античного поэтического рационализма был Вячеслав Иванович Иванов — его поэтику Аверинцев определял как гномическую. В центре гномической стоит некая мудрость, но определяющая не только отношение к вещам, названным в стихотворении, но и изгибы сюжета. Гаспаров находит в сборнике *Дали* позднего Брюсова только одну гному, «Схождение противоположностей — дело будущего», и считает, что гномичность блокировалась неймдроппингом, упоминанием имен по образцу Горация как апелляцией к географическому и культурному воображению читателя.

При этом неожиданно в финальной части статьи Гаспаров сопоставляет Брюсова с Ивановым. Это сопоставление понятно: ведь Гораций обращался к мифам, которые были уже зафиксированы в прежней поэзии и общих культурных представлениях, тогда как Иванов обращался к мифам, имевшим только гномическое оформление, как, скажем, аполлинийство

и дионисийство Ницше. Но Гаспаров доказывает, что и Иванов, и Брюсов были «горациями» по отношению к русской общеизвестной поэзии, что в их перспективе стихотворение «Горные вершины» Гёте — Лермонтова могло бы быть истолковано как аполлиническое разрешение дионисийского конфликта, тезис и антитезис, с синтезом в будущем.

Тем самым, академический авангардизм как и второй авангард имеет дело не с социальной прагматикой напрямую, а с прагматикой работы с репрезентациями. Прагматичность авангарда состоит в работе именно с социальными образами классики и романтики, а не со стилистическими стратегиями. Первый авангард при этом работает вызывающе, а второй авангард — как будто так и надо, подтверждая собственный профессионализм.

При разборе стихотворения Вс. Некрасова «Сотри случайные черты», выполненном позднее, в середине 1990-х, Гаспаров провокационно говорит, что имманентный анализ не даёт никаких дополнительных результатов, кроме того, что мы уже знаем о постмодернизме, его принципиальной ризоматичности и хаотичности. Конечно, это может быть ирония по отношению к слишком увлекшимся аппаратом постмодернистской критики студентам. Но на самом деле он вполне признаёт академический авангардизм Вс. Некрасова, реконструируя его гномичность и отмечая именно гномическое по Аверинцеву: уход от готовых жанров, в том числе фольклорных, ради переподчинения сюжета мудрости.

Тем самым, Гаспаров вполне создает свою «сумму» второго авангарда, превращая гномичность в инструмент выявления типа поэтики: не ризоматической, а укорененной в размышляющей работе с собственной данностью и прагматической в отношении к репрезентациям реальности в искусстве, к ее картографии или плакатным репрезентациям. Это и есть второй авангард — работа не с инструментами прежнего художественного постижения мира, а с инструментами репрезентации. Если в распоряжении символизма и первого авангарда был только один такой инструмент, гномичность, которая могла репрезентировать экзистенциальное переживание мира, а не стилистику постижения отдельных явлений внешней и внутренней жизни, то у второго авангарда таких инструментов больше. Но гномичность остается в центре поэтики, что мы и видим на примере анализа стихотворения Всеволода Некрасова.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев Сергей. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва: Языки русской культуры, 1996а.
- Аверинцев Сергей. «Гномическое начало в поэтике Вяч. Иванова». *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae* 41 (1996b): 3–12.
- Бобринская Екатерина. *Концептуализм*. Москва: ГАЛАРТ, 1993.
- Виницкий Илья. «Заумный Гаспаров. Индейские имена в Записях и Выписках». *Новое литературное обозрение* 2/168 (2021): 154–177.

- Гаспаров Михаил. *О стихах*. Москва: Языки русской культуры, 1997.
- Гаспаров Михаил. *Записи и выписки*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 388 с.
- Гринберг Клемент. «Авангард и китч». *Художественный журнал* 60 (2005): 49–58.
- Орлицкий Юрий. «Гаспаров и радикальный поэтический авангард». *М. Л. Гаспаров. О нем. Для него: Статьи и материалы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017: 505–522.

REFERENCES

- Averintsev Sergei. *Ritorika i istoki evropeiskoi literaturnoi traditsii*. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury, 1996a.
- Averintsev Sergei. "Gnomicheskoe nachalo v poetike Viach. Ivanova". *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae* 41 (1996b): 3–12.
- Bobrinskaia Ekaterina. *Kontseptualizm*. Moscow: GALART, 1993.
- Gasparov Mikhail. *O stikhakh*. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury, 1997.
- Gasparov Mikhail. *Zapisi i vypiski*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 388 s.
- Grinberg Klement. "Avangard i kitch". *Khudozhestvennyi zhurnal* 60 (2005): 49–58.
- Orlitskii Iurii. "Gasparov i radikal'nyi poeticheskii avangard". *M. L. Gasparov. O nem. Dlia nego: Stat'i i materialy*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017: 505–522.
- Vinitskii Il'ia. "Zaumnyi Gasparov. Indeiskie imena v Zapisiakh i Vypiskakh". *Novoe literaturnoe obozrenie* 2/168 (2021): 154–177.

Александр Марков
Оксана Штајн

„АКАДЕМСКИ АВАНГАРДИЗАМ“ МИХАИЛА ГАСПАРОВА
КАО ДЕЈО АВАНГАРДЕ-ДВА

Резиме

У чланку Михаила Гаспарова и поетици позног Брјусова песник се пореди с Пиндаром и Хорацијем као проналазачима имена за постанак културе. Притом Гаспаров у Брјусовљевој авангарди види не толико проналазачко, колико структуру одгођене синтезе, у духу Хегела, доводећи у везу троделну синтезу са теоријом симболизма Вјачеслава Иванова. Притом прелазак Гаспарова од анализе академске авангарде према анализи авангарде-два у чланку о Всеволоду Некрасову није сасвим јасан, исто као и запажања о превази романтизма код позног Брјусова. Он постаје јаснији захваљујући теорији Аверинцева, који је говорио о гномском значењу поезије и гномском садржају епиграма. Гномском није потребно име. Онда академску авангарду не чини употреба имена, већ претварање слике будућности у кључну гномску тврдњу, суштинску и за поетику, и за уметнички свет аутора. Авангарда-два се разликује од прве тек тиме што дато претварање остварује без проблема, убеђујући у сопствени професионализам.

Кључне речи: руска авангара, авангарда-два, гномско значење, реторика, рана совјетска књижевност, Брјусов, Гаспаров.

ИЗНАД СВЕДОЧЕЊА: КАКО „ФОТО-ТЕКСТ“ И „ГОВОР“
ИЗНОВА ПРОМИШЉАЈУ ТРАУМУ ПОСЛЕРАТНЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Ingeborg Jandl-Konrad. *Foto-Text und Sprechen:
Trauma und Transformation in den postjugoslawischen Literaturen.*
De Gruyter (Medien und kulturelle Erinnerungen 12), 2025, 730 стр.

Монографија Ингеборг Јандл-Конрад *Фото-Текст и говор. Траума и трансформација у постјугословенским књижевностима*, која је објављена 2025. године у издавачкој кући De Gruyter (у серији „Медији и култура сећања“, том 12), представља значајан допринос интермедијалним и студијама трауме у савременој постјугословенској књижевности.

Овај рад заступа централну тезу да постјугословенске књижевности обрађују ратно искуство и послератну трауму у двострукој медијално-поетској логици и за ту сврху је увела нове категорије, које су: „Фото-Текст“, дискурси који настају кроз помињање или визуелизацију фотографија — и „Говор“, облици језичког изражавања који преносе емоционалност, сведочење и метапоетску рефлексiju. Циљ рада је да унапреди систематско моделовање интеракције слике и гласа у књижевној обради трауме и да истовремено буде теоријски применљив и ван непосредног истраживачког оквира.

Студија се вешто позиционира у пољу интермедијалних студија, студија траума и сећања, систематски повезујући теорије фотографије (према Барту, Сонтаг и другима) са теоријама гласа и перформативности (према Бахтину, Остина), као и културолошким сећањем. Поред тога, ауторка интегрише етичке и афективне димензије фотографског погледа, надовезујући се на Левинасов концепт „Лица“ и Хиршову теорију *постсећања* (*postmemory*): Ово проширење даје анализи слике етичку дубину сећања, која чин гледања разуме истовремено као одговорност и афективну везу. Тиме се бави релевантним дебатама о сведочењу, афекту и политици слике.

Изузетна научна вредност лежи у концептуалној двострукој оптици: Јандл-Конрад показује како фотографски модови (шок-фотографије, фотографије из свакодневног живота и породичне фотографије) и начини говора (Пархесија, лаж/истина, хор и гласови из детињства) структуришу семантику и афективну економију књижевних текстова о трауми. Посебно је убедљива анализа Пархесије као политичко-етичке праксе говора која укршта истину, ризик и отпор. Јандл-Конрад излаже да субјект који говори у овим текстовима не само да сведочи, већ истовремено артикулише облик грађанске храбрости. Методолошки, текст убедљиво делује кроз своју егземпларну, нетаксономску структуру.

Монографија се у првом делу (I–III) посвећује теоријском утемељењу две ново-развијене категорије: „Фото-Текста“ (анализирајући фотографију као медиј афекта, трауме и идентитета) и „Говора“ (са фокусом на трауму, пархесију, тишину и истину/лаж). Други део (IV–XI) представља егземпларну анализу постјугословенских текстова (Угрешкић, Јерговић, Суљагић, Каламујић и други), прецизно приказујући како се фотографија и различити облици говора међусобно прожимају у артикулацији ратне трауме, сећања и етичке одговорности.

У поглављу „Фотографија“, Јандл-Конрад систематски поставља теоријски темељ своје двоструке категорије Фото-Текста. Фотографија се ту не схвата као пуки документ, већ као носилац афекта, трауме и етичке одговорности. Ауторка спаја Бартову концепцију *punctum* и Левинасов појам лица, уверљиво показујући како се у постјугословенским текстовима фотографија позиционира као простор између естетског и трауматског. Њено читање наглашава контемплативну позицију субјекта који гледа — фигуру гледаоца који не само да посматра, већ и улази у етички однос са виђеним.

Треће поглавље, „Говор“, представља другу носећу категорију студије. Јандл-Конрад говор тумачи као медиј трауме, али и као чин *пархесије* — храброг/ризичног говора истине. У том циљу, она спаја психоаналитичке и културолошке приступе, посебно идеје Кети Карут и Сигрид Вајгел, како би дочарала да се траума у тексту манифестује као прекид, као фрагмент гласа који сведочи управо кроз властите пукотине. Говор, у њеној интерпретацији, није само лингвистички феномен, већ афективни чин отпора, где је ћутање исто толико значајно као и изговорено.

У четвртном поглављу, о Дубавки Угрешић, ауторка анализира поливалентност слике и гласа у текстовима као што су *Министарство боли* и *Музеј безусловне предаје*. Угрешићкину прозу дефинише као поезију отпора која се служи фотографијом да би разобличила патријархалне и националне митове. Јандл-Конрад излаже како фотографије у њеним текстовима функционишу као меморијски активатори — *puncta* која отварају интимни простор губитка и трауме. Њено тумачење наглашава метапоетичку свест Угрешићкине прозе: језик постаје место терапије, али и иронијског одмака.

Пето поглавље, о Еди Поповићу, продубљује концепт „гледати уместо говорити“. Поповићев јунак-фотограф креће се између еротског и ратног искуства, при чему фотографија постаје алегорија немогућности говора. Јандл-Конрад ове призоре разматра као етику сведочења без речи: визуелни шок функционише као супститут изговореном сведочанству. Пархесија се стога јавља као покушај поновног успостављања односа према истини, говор који ризикује и разобличава.

Шесто поглавље, о Емиру Суљагићу, фокусира се на фотографију као трауматско сведочанство у контексту Сребренице. Јандл-Конрад анализира његове текстове као прелаз између документарног и фикционалног говора. „Непокретне слике“ код Суљагића постају етички изазов упућен гледаоцу: како гледати, а не профанисати страдање? Ауторка уочава да се фикционализација у овим делима јавља као једини начин да се преживљена траума уопште артикулише.

У седмом поглављу, о Миљенку Јерговићу, истражује се однос између кривике, лажи и идентитета. Јандл-Конрад Јерговићеву поезију тумачи као исповест у којој фотографски мотиви функционишу као фрагменти колективног памћења. Слике и речи се међусобно прожимају у процесу реконструкције истине, док језик показује симптоме трауматске расцепљености. Његови наративи, у њеној интерпретацији, сведоче о етичкој дилеми између памћења и заборавља.

Осмо поглавље посвећено је Елведину Незировићу и представља један од најинтимнијих делова студије. Ауторка прати начин на који стари породични снимци покрећу процес самоспознаје и трансгенерацијског памћења. Незировићев фото-текст Јандл-Конрад посматра као дијалог са одсутним — оцем, мајком, изгубљеним детињством. Фотографија постаје мост између трауме и љубави, а писање чин помирења са прошлошћу.

Девето поглавље, о Лејли Каламујић, отвара теме поезије интимног фото-текста, *identiteta* и замишљених дијалога. Јандл-Конрад наглашава како Каламујић кроз фотографије мајке и детињства артикулише трауму губитка, али и чин емоционалне отпорности. Смештајући њено писање између терапијског и поетског, она га одређује као покушај да се смех, бол и говор споје у нову врсту женске аутобиографије.

У десетом поглављу, о Мирославу Кирину, анализира се колажна структура у којој се визуелни и вербални елементи стапају у један полифони систем. Јандл-Конрад Киринову поезију лица види као покушај да се реконструише лични идентитет након губитка. Фотографија се ту јавља као медиј повратка, али и као уметнички експеримент који открива границе између стварности и фикције.

Једанаесто поглавље, „Поетика снимака“, ефективно повезује дела Срђана Ваљаревића и Весне Павловић. Јандл-Конрад тумачи појам „снимка“ као метафору пролазности и као чин отпора забору. У Ваљаревићевој прози проналази фотографску фрагментарност, док Павловићкине слике сагледава као визуелни коментар тог истог осећаја непостојаности. Заједно они граде полифони дијалог текста и слике који тематизује обичност, време и нестајање.

Завршно, дванаесто поглавље синтетизује налазе целе студије. Јандл-Конрад закључује да се Фото-Текст и Говор прожимају у заједничкој етичкој мрежи сведочења. Фотографија постаје медиј шока и контемплације, док је говор медиј трансформације и отпора. Увођењем пархесије као етичког принципа, ауторка позиционира постјугословенску књижевност као простор у којем се траума преображава у одговорност. Њено тумачење књижевности као интермедијалне праксе памћења отвара нове теоријске и етичке хоризонте.

Свеукупно, реч је о изузетно убедљивој и теоријски утемељеној монографији која изнова профилише садејство Фото-Текста и Говора за историчност трауме постјугословенских књижевности. Њена вредност лежи, с једне стране, у поменутом успостављању два нова, за дискурсну анализу релевантна нивоа: „Фото-Текст“ и „Говор“. С друге стране, она на конкретним примерима примене демонстрира њихов широк домет, који је отворен према многим областима и применљив на њих. Ова теоријска и естетска вишеслојност уједно утемељује Фото-Текст и Говор у етичком дискурсу о сећању и сведочењу, те позиционира рад као важан референтни пункт једне књижевне науке утемељене на етици одговорности, као и студијама сећања, интермедијалности, сведочења и поетике афекта. Корпус је основан, аргументација је строга, а црвена нит доследно препознатљива. Стилски, рад одликује термилошка прецизност и јасноћа. Дидактички, нуди дефинитивне полазне тачке, моделна читања и јасан резиме, због чега је подједнако користан за студенте, истраживаче и ширу културолошку публику, јер у изванредном обиму и научној дубини пружа изузетно информативан и широк увид у ову тематику.

Монографија заслужује пажњу свих који се баве питањима културе сећања, етике сведочења и интермедијалних поетика у јужнословенским књижевностима.

Клаудија Мајер-Веселиновић
Технички Универзитет у Леобену
claudia.mayer-veselinovic@uniloben.ac.at

UDC 821.161.1.09 Zdanevič I. M.

Catherine Boshian-Campaner, *Iliazd, un apatride à Paris*.
Paris: Classiques Garnier, 2023, 266 p.

Ауторка монографије *Иљазд — айаџрид из Париза* је Катрин Бошјан-Кампанер, универзитетски професор француске књижевности. Године 2023. објављује на француском језику прву у свету биографију Иље Здањевича-Иљазда, руско-грузијског авангардисте, драматурга, романописца, песника и дизајнера текстила — уметника, који заслужује пажњу свих читалаца заинтересованих за руску авангарду и француски надреализам.

На самом почетку ове монографије описује се утицај Иљаздове мајке Валентине, која је током трудноће желела девојчицу, што је дубоко обележило младог Иљу. Та рана конфронтација са родном амбивалентношћу постала је за њега централна тема и пут ка модерни, коју види као хибридную творевину. Своје текстове о овој теми прожимао је бурлескним елементима (као што је тврдња да је рођен са зубима и брадом), стварајући тако уметничку легенду, која служи особаћању маште и подсећа на то да уметност мора имати дозу лакоумности. То се већ види у његовом раном стваралаштву — заумним драмама, које су тежиле „тоталној уметности“ и у којима се Иљазд бавио темом рода. Интересовање за Иљаздов живот и стваралаштво одражавало се и у делима других песника. Тако Игор

Терентјев пише хумористичну „хагиографију“ о Иљи под називом *Рекорд нежностии*, што показује како је његова лична митологија била прихваћена и проширивана у уметничком кругу. А тај уметнички круг био је веома широк. Ауторка описује сусрет Иљазда са тада већ познатим уметницима Михаилом Ларионовом и Наталијом Гончаровом у Паризу. Ларионов сматра да француску авангарду, након смрти Аполинера, треба да оживи „свежа руска крв“. Гончарова заинтригирана Иљаздовим самокритичким аутобиографским текстом (али и духовитим хвалоспевом) — *Илиазда*, у којем се описује као „анђео, кретен, кукавица, издајник“ — предлаже уметнику да јој позира за портрет. Захваљујући Ларионову и Гончаровој, Иља упознаје Тристана Цару, Франсиса Пикабију, Соњу и Роберта Делонеа. Тиме и почиње његова париска авантура описана у поглављу «Париска дрскост и уметнички идеали», у којем ауторка описује прве Здањевичеве наступе 1922. године у Паризу, пропраћене одушевљењем и овацијама, али и Иљаздовим речима да уметник мора бити „дрзак“ и „импертинентан“ како његов рад не би био безначајан. У истом поглављу говори се и о познанству с грузијским сликаром Николасом Пиросманавилијем (Нико Пиросмани), кога је Иљазд веома ценио, сматравши да његов уметнички израз превазилази локалну средину и симболизује форму инстинктивне уметности, која се развија ван граница разума. У поглављу «Мобилизације», ауторка даје преглед историјско-политичких околности у Русији током Првог светског рата, када је Здањевич као новинар и репортер сарађивао с часописом «Петроградска реч». У том периоду упознаје ратног репортера — Моргана Филипа Прајса, са којим обилази турски град Хасан-Кале, где је руска војска успоставила штаб, и даље, праћени козацима, настављају путовање ка Ерзуруму. Обилазећи освојена утврђења, постају сведоци стравичних призора — лешева турских и руских војника залеђених у снегу. Као сведоци рата, Здањевич и Прајс у својим чланцима доследно осуђују насиље над цивилима, посебно над муслиманским становништвом и пишу апел «Манчестер Гардијану» тражећи међународну помоћ за муслиманске избеглице. Током 1916. Здањевич учествује и у планинарској експедицији на Кавказу и бележи искуства и утиске у својим извештајима, што нам открива и његово велико интересовање за уметност и културу, а не за политику. По повратку у Петроград, град који је у том тренутку погођен великом економском кризом, хиперинфлацијом и несташицом хране — Здањевич се зближава са уметничким круговима, како старим тако и новим, насталим у његовом одсуству, и наново раширује креативну страст након повратка из ратног хаоса. У поглављу «Револуције», Катрин Бошјан-Кампанер пружа нам преглед друштвено-политичке ситуације тог времена и прати краткотрајну дипломатску активност Иље Здањевича, који као дипломирани правник почиње да ради у кабинету министра спољних послова Павла Миљукова. Међутим, због свог пацифистичког погледа на свет, који се сукобио са Миљукљевићевим освајачким претензијама, на тој позицији се не задржава предуго. Илаз тражи у новим експедицијама на Кавказ, током којих открива старе средњевековне цркве у планинама, често претворене у цамије. Те године, 1917. добија вест о смрти свог пријатеља, авангардисте Михаила Ле-Дантјуа и одлучује се на посебан подвиг — освајање врха Качкар на црноморској обали Турске и назива га по имену свог драгог пријатеља. Посебност ове експедиције је и што се овај врх налази на пресеку 41° географске ширине и 41° географске дужине, што представља симболичку основу за стварање нове авангардистичке групе у Тбилисију 1918. године «41°», коју су основали Иља и Кирил Здањевич, Алексеј Кручених и Игор Терентјев. У наредном поглављу «Гласник 41°», ауторка нас враћа на почетке футуризма, говори о Маринетију, његовом односу с руским футуристима, о блиској вези између Иљазда и Ларионова, коме посвећује монографију 1913. године и с којим се постепено разилази у мишљењу и доживљају уметности. То је тренутак када Иљазд током својих предавања, излагања и јавних наступа излаже концепцију новог правца — „сваштаства“, правца дубоко утемељеног на психоанализи, правца, чији је циљ био да укине границе између епоха и нација, разума и маште, што се види у првим Иљаздовим драмама („дра“) — еклектичним, смелим и блиским дадаистичким и надреалистичким експериментима. Таква стваралачка концепција постаје темељ «Универзитета 41°», али и приближавање Иљазда Паризу, у који одлази 1921. године и остаје све до смрти.

Наредна два поглавља «Естетска убеђења и дадаистичке авантуре» и «Париз је једна руска забава», посвећена су Здањевичевом прилагођавању Паризу и тражењем сопственог места на париској, иако богатој и разноврсној књижевно-уметничкој сцени, али ипак пуној перипетија, размирица и скандала у уметничким круговима. Раскол између Бретона и Тристана Царе доводи до преиспитивања дадаизма као правца, али и позиционирања осталих књижевника и уметника попут Филипа Супоа, Луја Арагона, Франсиса Пикабије, Жана Коктоа, Пола Елијара и др. Таква средина није била нарочито благонаклона према руским емигрантима, али Иљазд уз помоћ Сергеја Ромова полако улази у париске књижевне кругове. Иако се издржава радом у гаражи, Здањевич пише чланке, држи предавања, упознаје се са Царом и Елијаром, с којим одржава пријатељске односе, одлази у Берлин и среће се с руском емиграцијом. Познанство са Соњом Делоне убрзо доводи до њихове сарадње, Иљазд напушта посао у гаражи и почиње да се бави дизајном тканина, што се преплитало с његовим типографским радом. У овом периоду, тачније 1923. године, Иљазд пише свој први роман *Парижју*, донекле заснован на стварним ликовима из његовог париског живота, који ступивши у хетеросексуалне и хомосексуалне везе, осликавају апсурдну свакодневницу руских емиграната, обезнађених и јалових након Револуције. Двадесете године, Иља проводи на Монпарнасу, у друштву Макса Ернста, Де Кирика, Мен Реја, Кики; уводи Елзу Триоле у париско друштво и упознаје је с Арагоном; организује чувене балове у Паризу, открива цез, прави интервју с Цозефином Бејкер. Истовремено прати друштвену и политичку ситуацију у Русији и Грузији, трудећи се да остане колико-толико изван политике, што није нимало једноставно једном емигранту у јеку грузијског национализма и нарастајућег болшевизма, којег је немилице критиковао, чак иако је у том периоду радио као преводиоца у амбасади СССР. О неповољној политичкој клими и напетостима у кругу руских емиграната, Катрин Бошјан-Кампанер нам сведочи позивајући се на новинске чланке о политичким догађајима тог времена, у чијем су средишту два атентата: убиство грузијског политичара Григорија Вешапелија, Иљаздовог пријатеља и колеге, и убиство француског председника Пола Думера. Оба атентата у Паризу извршили су Грузијци, што је изазивало све већи страх и осећај опасности код емиграната. Погођен смрћу пријатеља, Иљазд пише својој вереници Аксел Брокер: «Не знам када ће се завршити ова тужна прича, која ме тера да свакодневно видим сузе, да разговарам са погребницима, чуварима гробља, балзамерима...». Услед нарастајућих политичких тензија, Здањевич напушта посао преводиоца не наводећи никакве политичке разлоге за свој одлазак, али такође напомиње да је на нишану француске полиције, која строго контролише грађане Совјетског Савеза и беле руске емигранте. Оставши поново без прихода и у страху да неће моћи да издржава Аксел и њихово двоје деце, Здањевич започиње сарадњу с Габријел Шанел и њеном модном кућом. Као изврстан познавалац тканина и дизајнер текстила, инспирисан геометријским орнаментима и конструктивистичком уметношћу — опсесивно се посвећује дизајну. Из писама свог брата Кирила, сазнаје колико је тешка ситуација у Русији: економска, друштвено-политичка, уметничка. Пише роман *Усхићење*, чије делове покушава да објави у новинама преко Кирила, али доживљава неуспех: Федерација совјетских писаца одбацује рукопис због његовог „стила и мистицизма“, али и наговештава да би роман могао бити објављен ако би се Иља вратио у Русију, ревидирао га, и наставио да пише у совјетском духу. Иља, озлојеђен, одговара брату да нема намеру да мења свој роман и да жели да се дистанцира од „неподношљивог руског стила“. *Усхићење* ће бити први пут објављено 1986. године на француском језику у преводу Режија Гејроа, а руски оригинал ће угледати свет 1995. године, захваљујући Сергеју Кудрјавцеву и московској издавачкој кући «Гилеја» и издавачкој кући из Диселдорфа «Плави јахач». Непоколебан неуспехом, Иљазд наставља да пише, али сада призива сећања на цариградске експедиције, које описује у *Писмима Моргану Филијсу Прајсу*. Убрзо се враћа фикцији, и пише нови роман с цариградском темом — *Филозофија*.

У поглављима «Крize» и «Скандали», ауторка нас води кроз Париз 1930-их, уздрман напетостима и сукобима међу надреалистима, који се приближавају болшевичкој естетичкој линији. Политика преузима примат у односу на уметност. Скандали се ређају. Продубљује се конфликт између Бретона и Еренбурга, Рене Кревел извршава самоубиство,

Арагон се окреће политици и учествује на Конгресу совјетских писаца 1934. године, Аксел напушта Здањевича и оставља га с двоје деце. То је тренутак када Иљазд проводи све више времена са Пикасом и Дором Мар, који живе недалеко од њега. Шпански грађански рат је у току и постаје главна тема њихових разговора. Од када је сазнао за бомбардовање Генрике, Иља схвата да неутралност више није одржива позиција. У то га уверава и Пикасо, који одбија да се рукује с Маринетијем, кога су случајно срели испред Аполинеровог гроба на гробљу Пер Лашез. Пикасов крик: «Не, у рату смо! Чекам мир», провоцира Иљу да ревидира своје ставове. Истог дана пише Пикасу: «Нисам видео Маринетија годинама, не од како сам и сам био футуриста и био сам срећан што га поново видим. Каква грешка је држати се сећања на прошла времена и, док рат разоткрива све његове лажи, покушати их поново сакрити иза димне завесе интелектуалног немешања! Ставио сам руку на Маринетијево раме као гест пријатељства, не схватајући да је то пријатељство постало немогуће!». Схвативши да политичка неутралност више није опција, и водећи се примером свог пријатеља Бенцамина Переа, који се прикључује Дурутијевој колони, махом састављеној од анархиста супротстављених било каквом потчињавању совјетском режиму, Иљазд одлази у канцеларију за регрутацију Интернационалних бригада и тражи да се придружи. Иако је испуњавао све захтеве, бива одбијен зато што је једини хранио своје двоје малолетне деце. Осећај неуспеха на свим фронтима, неприлагођен и усамљен — окреће се поезији.

Поглавље «Човек који плаче», прожето је меланхолијом али и лирским заносом који доживљава Иљазд, потакнут емоцијама према Аксел, али и према својој новој музи — Енглескињи Џоан Маргарет Спенсер. Некадашњи авангардиста и експериментатор, своје емоције претаче у 76 сонета под називом *Афеј*. Промена која га је навела да користи сонетну форму била је за њега тренутак и обесхрабрења и наде тих година када су се злочини множили у Шпанији, а Црвени терор владао у Совјетском Савезу. Московски процеси су резултирали хапшењима, депортацијама и погубљењима због „злочина против државе“, а Други светски рат је био на видику. Остаје веран поезији, али овај пут је употребљава као ратно оружје да опише борбу између човечности и нечовечности. Његова жеља да делује речима навела га је да напише поему од хиљаду стихова, састављену од десет подељака од по стотину стихова, баш као што су центурије биле састављене од стотину људи. Овакав избор требало је да симболизује војску речи способну да се одупре злу које је задесило свет. Током рата, упознаје своју нову љубав — Ибиронке Акинсеоин, британску држављанку пореклом из Нигерије, и с њом добија сина, Шалву, коме Катрин Бошјан-Кампанер и посвећује своју монографију.

Међутим, њихова срећа није дуго потрајала. Ибиронке умире 1945. године од туберкулозе и у том периоду Иља сазнаје да су му и родитељи преминули у Русији почетком рата. Завршно поглавље «Љубав и стварање у оквиру хладног рата» укратко сумира последњих тридесет година Здањевичевог живота, када он објављује *Писмо* са гравурама Пикаса и *Поезију нејпознатих речи* — антологију италијанских, руских, француских и немачких авангардних песника с илустрацијама Брака, Ернста, Лежеа, Мироа и Пикаса. Обе књиге у издању издавачке куће «41°».

Катрин Бошјан-Кампанер не само што нас хронолошки води трајекторијама Иљаздовог живота и стваралаштва, она нам пружа низ докумената, писама и чланака из новина и часописа, употпунивши на тај начин читаочево сазнање о једном разноврсном и богатом животу човека и уметника, алтруисте и пацифисте, који није пристајао на компромисе, иако се често налазио на ивици егзистенције и уметничке кризе.

Јелена Кусовац
Универзитет у Београду
jelena.kusovac@gmail.com

НЕОАВАНГАРДА КАО УМЕТНИЧКИ СИСТЕМ ИЗМЕЋУ ТРАДИЦИЈЕ И ЕКСПЕРИМЕНТА

Павловец М. Г. *Неоавангард в русскоязычной поэзии:
вторая половина XX — начало XXI века.* Москва: Издательский дом Высшей
школы экономики, 2025. — 536 с.

Монографија Михаила Павловца *Неоавангард у поезији на руском језику: друга половина XX — почетак XXI века*, објављена 2025. године, представља обимно и концептуално утемељено истраживање неоавангарде као специфичне уметничке појаве друге половине XX и почетка XXI века. Полазећи од широког корпуса теоријских увида и богатог аналитичког материјала, аутор настоји да превазиђе редуктивна тумачења која неоавангарду свде на скуп маргиналних или епигонских експеримената. Уместо тога, Павловец је посматра као релативно кохерентан уметнички систем, који се формира у сложену, често противречном односу према историјској авангарди, али и у полемици са другим савременим песничким и теоријским моделима. Овакво проблематизовање термина омогућава да се неоавангарда сагледа не као периферна појава, већ као важан сегмент развоја модерне и постмодерне књижевности. Истовремено, иако присутна као континуирана песничка пракса, неоавангарда дуго остаје теоријски нестабилна и недовољно јасно дефинисана.

У теоријском смислу, један од кључних доприноса књиге јесте прецизно разликовање авангарде, неоавангарде и поставангарде, чиме се уводи неопходна појмовна јасноћа у поље које је често обележено термилошком неједначеношћу. Павловец дефинише неоавангарду као међупозициону формацију: она истовремено наставља авангардну традицију и доводи је у питање, док се у односу на поставангарду задржава на страни експеримента и формалног истраживања. Посебно значајан теоријски оквир представља идеја кризе репрезентације, која се у неоавангарди испољава као померање тежишта са семантике на синтаксу и прагматику. Другим речима, уместо да буде усмерен на „шта“ текст значи, неоавангардно дело пре свега истражује „како“ текст функционише. Овим се уметност трансформише у простор експеримента над сопственим средствима, где форма постаје примарно поље истраживања.

За разлику од историјске авангарде, која је често била повезана са снажним идеолошким и друштвеним пројектима, неоавангарда се код Павловца тумачи као превасходно естетички пројекат. Она се дистанцира од политичке ангажованости и усмерава ка систематском испитивању могућности уметничког језика. Последица овог заокрета јесте померање фокуса: уместо револуционарног преображаја стварности, у средишту је револуција самог језика уметности. Управо у том контексту треба разумети и радикалне формалне експерименте неоавангарде, који доводе уметничку форму до крајњих граница — од минимализације, која се приближава „нулој форми“, до хиперкомплексних структура заснованих на строгим формалним ограничењима. У оба случаја реч је о истраживању граница онога што се уопште може сматрати поезијом.

Посебно место у монографији заузима анализа андерграунд културе, односно културе изван граница цензуре, у оквиру које се неоавангарда формира и развија. У условима институционалне изолације и одсуства званичног признања, неоавангардни аутори делују ван доминантних културних токова, што им омогућава већу слободу експеримента, али их истовремено упућује на алтернативне облике културне продукције. Павловец указује на то да андерграунд није само простор отпора, већ и простор интензивног културног рада: ту се систематски прикупља, архивира и реконструише наслеђе историјске авангарде, које се затим укључује у савремене песничке праксе. Овај процес открива специфичну временску логику неоавангарде: она није окренута искључиво будућности, као што је то био случај са раном авангардом, већ функционише ретроспективно, као покушај да се прекинута традиција настави и продужи у садашњости.

Структурно, монографија је организована у четири целине: теоријско-историјски оквир, анализа кључних представника неоавангарде (поетике Александра Кондратова, Константина К. Кузминског и трансфуриста, пре свега Ри Никонове), разматрање граничних и сродних песничких појава (поетског израза Хенриха Сапгира, Всеволода Некрасова и Лава Рубинштејна), као и приказ савремених неоавангардних пракси Сергеја Бирјукова и Германа Лукомњикова. Оваква композиција омогућава поступно увођење читаоца у проблематику, од општих теоријских питања ка конкретним примерима, чиме се постиже равнотежа између теорије и анализе. Посебно се издвајају делови текста у којима аутор комбинује историјски преглед са блиским читањем текстова, показујући како се општи појмови манифестују у конкретним песничким експериментима.

Најупечатљивији делови књиге свакако су они посвећени анализи појединачних аутора и њихових поетика. Тако, на пример, разматрање стваралаштва Александра Кондратова открива један од најрадикалнијих праваца неоавангарде — генеративну поезију, која доводи у питање саму идеју ауторства. Кроз употребу алгоритамиких и комбинаторних поступака, поетски текст се више не доживљава као резултат индивидуалне инспирације, већ као производ одређеног система или процедуре. У том смислу, пројекат Кондратова се може разумети као покушај да се поезија организује као „матрица“ варијација, односно да се систематски испитају њени формални потенцијали. Истовремено, његови експерименти воде и у супротном правцу — ка редукцији и „нултој форми“, где се текст распада до звука, празнине или потпуног одсуства. Овакво кретање између конструкције и де-струкције језика показује унутрашњу напетост неоавангарде и њену блиску повезаност са научно-технолошким дискурсом.

Анализа поезије Хенриха Сапгира показује другачији, али подједнако значајан правац развоја неоавангарде. За разлику од Кондратова, који тежи свеобухватном систему, Сапгир своју поетику гради око појединачног поступка, који доследно варира и испитује унутар текста. Његово стваралаштво развија се на пресеку авангардне експерименталности и постмодерне рефлексije, при чему поезија постаје простор истраживања самог језика и начина његовог функционисања. Деструкција форме код Сапгира обухвата семантички, синтаксички и прагматички ниво: текстови се распадају на фрагменте, „полуречи“ и празнине, а значење се више не нуди као готово, већ настаје у сарадњи са читаоцем. При томе, празнина не функционише као статичан знак одсуства, већ као динамичан простор потенцијалног смисла. На тај начин, Сапгир не укида традиционалну форму у потпуности, већ је доводи до границе препознатљивости, истовремено је разарајући и преобликујући.

Основни допринос монографије Павловца огледа се у томе што успева да систематизује досад фрагментарно и недовољно истражено поље и да неоавангарду утемељи као релевантну аналитичку категорију у историји руске књижевности. Посебно је важно што аутор одбацује поједностављене оцене о неоавангарди као искључиво секундарној или епигонској појави. Уместо тога, показује се да је реч о сложеном и унутрашње противречном уметничком систему, који истовремено наслеђује, преиспитује и трансформише авангардну традицију. Управо та двострукост — између наставка и прекида, између ретроспекције и иновације — чини неоавангарду теоријски изазовном, али и изузетно плодном за даља истраживања.

У целини посматрано, монографија Михаила Павловца представља значајан допринос проучавању руске књижевности XX века, али и шире, разумевању динамике књижевних авангарди. Њена вредност није само у обиљу анализираних материјала, већ и у јасно артикулисаном теоријском оквиру који омогућава да се неоавангарда сагледа као специфична и аутономна појава. Захваљујући томе, ова студија постаје неизоставна референца за даља истраживања односа између авангарде, неоавангарде и поставангарде, као и за разумевање савремених песничких процеса уопште.

Ана Цвејковић
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 anushka.cvetkovic@gmail.com

ЧЕТВРТА КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФИЈА О ИСТОРИЈИ СРПСКО-ЧЕШКИХ ОДНОСА

Од Мораве до Мораве IV: Из историје српско-чешких односа (колективна монографија), прир. Верица Копривица, Александра Корда-Петровић, Вацлав Штјепанек и Ладислав Хладки, Матица српска — Матица моравска, Нови Сад — Брно 2025, 616 стр.

Четврти том колективне монографије *Од Мораве до Мораве: Из историје српско-чешких односа* објављен је у издању Матице српске и Матице моравске и представља скуп релевантних и добро организованих истраживања, написаних на српском и чешком језику, сабраних у опсежном и репрезентативном издању, које се појавило у оквиру најаве великог јубилеја „Два века Матице српске”. Приредили су је Верица Копривица, Александра Корда-Петровић, Вацлав Штјепанек и Ладислав Хладки, а рецензирали Љубодраг Димић, Иво Поспишил и Далибор Соколовић. Пример је наставка „сарадње између Матице српске и Матице моравске, чији односи су, након извесног прекида, почели интензивно да се развијају од 1999. године када је Матица моравска обележавала 150. годишњицу свог оснивања”, како се напомиње на самом почетку монографије, у „Editorial-у”. Прву књигу припремила је Матица моравска 2005. године, другу Матица српска 2011, трећу Матица моравска 2017. и, коначно, четврту и до сада најопсежнију — Матица српска.

Монографија је подељена у четири целине, у складу са интердисциплинарним концептом (Српско-чешки односи у огледалу историје, Култура и уметност у контакту, Језик у контакту, Дијаспора и језик у контакту). Готово половину монографије чини осам поглавља прве целине, срећно уклопљених тако да поступно прате српско-чешке релације током историјских кретања кроз читав 20. век.

Јана Шкерлова, Томаш Хробак и Вацлав Штјепанек дали су користан „Преглед историје чешко-српских односа” од средњег века до данас, који представља адекватан увод у прилике које ће у даљем току монографије бити детаљније обрађене. Укратко, у 19. веку долази до интензивнијих контаката између српског и чешког народа у складу са идејом о „словенској узајамности”, чему су допринела настојања Јозефа Добровског, Павела Јозефа Шафарика, Вука Карацића, Франтишека Александра Заха, Јована Јовановића Змаја, Јозефа Холечека, Лудвига Куба, Константина Јиречека. Интересовање за српске јуначке песме, чешки досељеници у српски део Банта и Београд и оснивање чешких банака, шећерана и пивара, неке су од кључних тема овог истраживања, које наставља и осветљавање прилика за време Првог светског рата, значаја личности Тамаша Гарика Масарика за оснивање чехословачке и југословенске државе, односи за време Чехословачке и Југославије, те обнова билатералне сарадње концем 20. и у 21. веку. Посебно ваља указати на акрибиčnost аутора и позивање на велики број научних прилога који су се бавили темом српско-чешких односа.

Затим следи опсежна студија Вацлава Штјепанека „Траговима Чеха на Солунском фронту”, коју прате драгоцени фотодокументациони прилози, посебно слике чешких војника, официра тзв. „српске легије” и официрског живота, битке у Добруци, приказа након битке на Кајмакчалану и слично. Аутор се наставља на значајну тему чешко-српске војне сарадње, отворену трећом књигом *Од Мораве до Мораве* из 2017. године, не би ли се фокусирао на питање учешћа чешких добровољаца у српској војсци на Солунском или македонском фронту, при освајању Кајмакчалана и у бици на Црној реци. Чешки војници су добијали српско држављанство и у већини случајева били под командом војводе Војина Поповића (Вука). Поједини Чеси доследно су се борили у Првој и Другој српској добровољачкој дивизији, неки су се прикључили у чехословачке руске легије, у Солун је било пристигло и дванаест Чеха из Аустралије, али је на Солунском фронту било Чеха који су се борили у француској легији странаца и оних у војсци Аустрије, што проблем чини посве деликатним. Штјепанек пише на основу мемоара чешких официра о биткама, свакоднев-

ном животу у рововима и настојању да се оформе независне чехословачке јединице до чега ипак не долази, већ већина напушта српску војску и ступа у чехословачку стрељачку бригаду најпре у Италији, па у Француској.

Ово истраживање тематски кореспондира са поглављем „Из Аустралије на Солунски фронт (1917–1918). О судбини Чехословака и Југословена у аустралијском ‘Yugoslav Battalion’”, које пише Павел Крејсингер. Напомиње се да је предмет научних опсервација непознати догађај из војне историје, те да је Југословенски батаљон био сачињен од 78 мушкарца (11 Чеха и 1 Словака), који се 1917. искрцао у Солуну и био затим распоређен у различите пукове српске армије која се суочила са Бугарима и маларијом, а касније су се у Француској борили у бици код Вузијеа против немачке војске. Аутор је сакупио фотографије из приватних збирки и по први пут табеларно штампао списак имена свих чланова овог батаљона.

Срђан Мићић пише о односима Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и Чехословачке 1924–1929, почев од успостављених дипломатских односа након Великог рата, од 9. 1. 1919, одбрамбене конвенције из 1920. и уговора о савезу из 1922. Испитани су односи Николе Пашића и Масарика, конференције министара Мале антанте, билатерални преговори са Бенешом о чехословачкој војној помоћи у случају италијанског напада, те изазови у погледу формирања друге чиновничке владе Јана Черног због подршке немачких аграраца. Акценат је на основаности и могућности успостављања „словенске политике”. Примера ради, Масарик и Бенеш радили су 1925. на побољшању југословенско-бугарских односа у име „словенске солидарности” у Европи, па и ближеј сарадњи са Совјетским савезом 1927, што Београд није одобравао.

Тема на коју се фокусирао Павел Марек изложена је у раду „Сарадња епископа Горазда (Павлика) са Српском православном црквом”. Личност Мајтеја Павлика који је најпре био католички свештеник, испоставила се пресудном за оснивање чешке православне цркве, будући надахнута „католичким модернизмом” и, штавише, сарадњом са различитим политичким странкама. Године 1921. држи до тога да се спроведе никејско-цариградски символ вере и склопи савез са Српском православном црквом, захваљујући сарадњи са епископом Доситејем Васићем. Најпосле је хиротонисан за епископа и спроводио је јурисдикцију и у Словачкој и Поткарпатској Русији. Трагично је страдао 1942. године, а 1961. проглашен је новомучеником.

„Из Лондона ка Београду и Прагу: Погледи водећих личности југословенске и чехословачке емиграције током Другог светског рата на могући послератни развој Југославије и Чехословачке” наслов је поглавља који потписује Милан Совиљ. Контакти емигрантских политичара били су окупљени око председника у егзилу Едварда Бенеша и југословенских председника влада у егзилу. Аутор је писао о сличностима и разликама у иницијалном раду чехословачке и југословенске избеглике владе у Великој Британији, те питању обнове држава као федерације и конфедерације, као и територијалног коридора у оквирима емигрантских контаката. За разлику од чехословачке емиграције која се након Другог светског рата вратила у земљу и макар привремено укључила у политички живот, за већину југословенске живот у емиграцији остао је једино решење.

Са овим поглављем кореспондира рад „Чехословачки делегат у Друштву народа као веза између југословенске владе у егзилу и домовине 1941–1945” Јонаша Поспихала, с тим да је фокус на делатностима дипломате Јаромира Копецког, који је био мост између различитих југословенских политичких фракција. С обзиром на мешања Британаца и притужбе Хрвата и Словенаца на наводне великосрпске дипломате, за канал комуникације одабран је Чех у име „сентимента о словенској узајамности”, али треба констатовати да је његов допринос био незанемарљив.

Најпосле, Слободан Селинић пише о сусретима југословенских и чехословачких писаца у периоду 1945–1980, што је чланак којим се завршава блок о српско-чешким односима у огледалу историје, али тематски антиципира целину о култури и уметности. Историјске прилике и неприлике, као и политичке турбуленције, условиле су прекиде у погледу културних контаката, који су успостављени тек средином педесетих. Дошло је до размене књижевне периодике, али и делегација писаца, с тим да је Југославија упорно одбијала

да све добије „туристички карактер”, већ да се држе предавања и разматрају могућности превођења и штампања књига. Године 1969. потписан је уговор о сарадњи када је реч о књижевним манифестацијама; била је велика заинтересованост за наше ауторе (Попу на пример), али су и неки значајни писци попут Црњанског остали непреведени. Највећи допринос дали су преводи, што потврђује сјајна последња реченица овог поглавља, по којој је „свака пета југословенска књига која је изашла у иностранству, објављена” баш у „Чехословачкој (20,1%). На другом месту је био СССР (18,1%)”.

Блок о култури и уметности чине три изванредна истраживања о књижевним паралелама српских и чешких књижевница с почетка 20. века Иване Кочевски, музикалијама Јована Фајта у трећој и четвртој деценији 20. века Христине Медић и „Вацлав Хавел међу Србима — Од признатог драмског писца до ‘незахвалног дисидента’” Александре Корде-Петровић, која су такође распоређена хронолошки, симболички премрежавајући 20. stoleће.

Поглавље Иване Кочевски опсежна је студија, штавише, функционише као мања монографија и у уводним разматрањима даје теоријски оквир и књижевноисторијски преплет српске и чешке књижевности, не би ли се фокусирао на „живот изнутра” женске прозе (емоцију, естетику, ерос). Ауторка одлично познаје и секундарну литературу о проблематици на српском и чешком језику и обраћа пажњу на прве списатељице оба народа, анализирајући подробније период модерне кроз поетичку и поредбену призму опуса Јелене Димитријевић, Исидоре Секулић, Милице Јанковић, Марије Мајерове, Ружене Свободове и Божене Бенешове. Најпосле је сублимисала резултате истраживања кроз неколико кључних интерпретативних тачака — у односу на књижевну грађу, форму, сиже, простор приповести, теме и са акцентом на заједнички фокус на плану еманципације жена и патријархата.

Музиколошко истраживање Христине Медић као полазиште узима 1844. годину, када је одржан концерт студената и дипломаца Прашког конзерваторијума у Београду, мапирајући доприносе београдских Чеха (Емила Хајека, Карела Холуба, Јосифа Немечека, Јована Ружичке, Драгутина Покорног, Јосифа Свободу, Вацлава Ведрала, Роберта Ертла). Композиторска Прашка група унела је у српску музику прекретничке новине и обележила период пре Другог светског рата. Дат је историјат породице Фајт у Београду, затим пут школовања у Београду и Прагу, логорски период и рад на издаваштву Стевана Фајта, а ауторка је обратила посебну пажњу на контекст популарне музике (цеза) и плесова (фокстрота, чарлстона, слоуфокса, ванстепа) у Србији, те значај издавачке куће *Музикалије* Јована Фајта за развој српске музичке културе, будући да се може рећи како је била прави „музички информативни центар”.

Поглавље о Вацлаву Хавелу међу Србима Александре Корде-Петровић једно је од најзанимљивијих у колективној монографији *Од Мораве до Мораве*. Најпре је осветљен контекст „брежњевске нормализације” у Чехословачкој седамдесетих и осамдесетих година, када су две земље мање сарађивале, али су се у Југославији штампала дела забрањених аутора попут Кундере, Шкворецког, Климе, Храбала, Кохоута и Хавела. Први сегмент након уводног даје осврт на рецепцију и афирмацију Хавеловог дела у позоришту још од 1965. године, када се у Атељеу 212 играло *Другарско вече*. Ауторка наводи и коментарише извођења, пратећи како је текао критички пријем представа, ко су били редитељи и глумци, па чак и да је једини чешки драмски писац који је код нас „доживео издање превода изабраних драма”. Затим је врло подробно портретисан као „философ, борац за демократију и европски интелектуалац”, који је имао подршку у Југославији када је био затворен. Часописи су штампали текстове, објављиване су његове књиге, а професор Александар Илић дао је велики допринос, превodeћи га, пишући о њему и ангажујући се у најширем смислу, верујући да са њим дели исти систем вредности. „Тежина речи” отуда је најпотреснији део поглавља, јер је Хавел „јавно подржао бомбардовање као хуманитарну акцију” 1999. и био близак са политиком Била Клинтона. Тада је професор Илић преводио текстове Вацлава Клауса који је оптуживао „лицемерје европске политике”. Након што је Хавел преминуо, било је, међутим, и неочекиваних одбрана оваквих Хавелових ставова код нас из пера Јелице Зупанц. На концу рада у сегменту „Незаборављени Хавел” даје се

објективна синтеза читаве сторије о деликатним историјско-политичким разочарањима у Хавела, али и неоспорном квалитету и вредности његовог дела.

Језик у контакту и Дијаспора и језик у контакту представљају два блока текста са по два рада и сасвим кореспондентне целине. Катарина Митрићевић-Штепанек пише о српским и чешким преводним еквивалентима у Чешком националном корпусу, пронашавши бројне примере „ових деривата у српском језику који представљају преводне еквиваленте са енглеског”. Уносила је у поље за претрагу аугментативе грађене суфиксацијом, издвајајући за потребе анализе примере као што су црнчуга, момчина, трбушина и сл. Констатовано је како Чешки национални корпус „представља користан извор грађе за контрастивна проучавања језичких појава, на основу ког смо добили јаснију слику о семантици и функцији аугментатива у српском”.

Уз овај рад наслоњена су „Чешка и српска фразеологија и корпусна истраживања” Снежане Поповић. Она је, наиме, користила апликацију КонТекст (KonText), „која служи за претраживање у једнојезичким корпусима (не само чешког језика”, а чија је последња верзија из фебруара 2023. Рад је користан јер пописује различите истраживачке базе и репозиторијуме научних публикација, трагајући за најподеснијим софтвером „за претрагу фразеолошких јединица”, што је од важности када се у претрагу укључи више језика.

Рад Хелене Бочкове носи наслов „Српска дијаспора у Чешкој, тачније у Брну: о проблематици настанка, формирања и показивања националног идентитета у свакодневном животу” и заснован је на „емпиријском материјалу” (2008–2019), према којем је утврђено да српску мањину у Чешкој чине углавном млађе генерације. Презентовани су резултати добијени на основу 61 интервјуа са људима који су или напуштали Србију за време рата деведесетих година, долазили касније на студије или да раде преко агенција „за потребе чешке индустрије”, али је ауторка истражила и садржај фејсбук групе *EX-YU*.

Најпосле, колективна монографија завршава се радом „Преглед досадашњих проучавања чешког као мањинског језика у Србији и могућност даљег истраживања” Наташе Срдић. Писала је о Чесима у Србији, утицају српског језика на језик чешке мањине код нас, те борби за очувањем етнонационалног идентитета. Ауторка је приметила да је „степен асимилације чешког језика са српским језиком веома јак” и да се постепено замењује српским, што не чуди ако се има у виду да је број припадника чешке мањине којима је матерњи чешки укупно 387.

На самом крају налази се изузетно обиман списак извора и литературе на чак 42 странице. Наведена су имена свих аутора и шта се налази на фотографијама корица књиге. *Од Мораве до Мораве IV* представља репрезентативни пример колективног рада у духу двеју Матица — Матице српске и Матице моравске, које су обновили сарадњу у години када је Матица моравска славила 150 година постојања, а чија четврта заједничка публикација излази, најављујући 200 година Матице српске. Примећује се да већину прилога чине врло опсежна истраживања, као и да тематски блокови и сâм распоред текстова илуструју складну слику кошнице, уклапања у кореспондента поглавља, која су промишљено међусобно повезана.

Јелена Марићевић Балаћ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

РЕГИСТАР КЉУЧНИХ РЕЧИ

А

авангарда-два 473
авангардна уметност 272
авангардно искусство 232
Андрей Монастырский 175
А. Н. Островски 462
А. Н. Островский 453
антисемитизам 377
антисемитизм 361
А. П. Платонов 453, 462

Б

Бертолт Брехт 109
Библиотека Србской патриархии 20
Библиотека Српске патријаршије 39
блекаут поезија 436
блэкаут-поезия 417
Брјусов 473
Брюсов 464

В

вариативность письма 403
варијативност жанра 359
варијативност писма 415
визуальная поэзия 417
визуелна поезија 436
време-простор 359
время-пространство 345
второй авангард 464

Г

Гаспаров 464, 473
герменевтический метод 403
Герцеговинский санджак 41

гнездо 273, 289
гномичность 464
гномско значење 473
Горки 377
Горький 361
Гуља Корољова 379

Д

«действующая вещь» 159
дискурс 206, 230
Дневник 206, 230
документальное кино 127
документальные источники 143
документарни извори 157
документарни филм 141
драма 345, 359

Е

Егише Чаренц 437
его-документи 230
езотеризам 272
есеји о колхозу 97
этимологија 273
етничка и верска политика 17
етнографски филм 141

Ж

Ж. Готје 328
Ж. Готье 292
женский образ 143
женски лик 157
женски образовни роман 379
жртва 79
журнал Standard 437

И

идеологическая манипуляция 111
 идеолошка манипулација 126
 иезуиты 20
 императиви 344
 императивы 329
 интермедиаљность 417
 интермедијалност 436
 интерсубјективност 436
 интерсубјективност 417
 иронијска фигура 415
 ироническая фигура 403
 ирония 175

Ј

Јан Куј 126
 Јегише Чаренц 451
 језичка димензија 359
 језички експеримент 359
 језички театар 359
 језуити 39
 југословенски преводи дечије
 књижевности 379

К

каријера 17
 Карловацка митрополија 20
 Карловачка митрополија 39
 каријера 9
 кинеска поезија 328
 кинески текст 173
 кино-факт 143, 157
 китайская поезия 292
 китайский текст 159
 Книга од жада 328
 Книга од јасписа 328
 књижевна игра 328
 књижевност заснована
 на чињеницама 141
 колективна свест 157
 коллективное сознание 143
 «Коллективные действия» 175
 колхозные очерки 81
 конструктивизам 451
 конструктивизм 437

Л

Леви фронт у Летонији 173
Левый фронт в Латвии 159
 ЛЕФ 437, 451

лик 230

Линард Лајцен 173
 Линардс Лайценс 159
 литература факта 127, 159
 литературная игра 292

М

Максим Суворов 20, 39
 манастир Житомир 51
 микологическая символика 232
 миколошка симболика 272
 митологија 273
 Митрополит Михаил 53
 митрополит Михаило 65
 мифология 289
 многожанровость 345
 монастырь Житомир 41
 московский концептуализм 175, 206
 московски концептуализм 230
 Мостар 41, 51

Н

надреализм 462
 натповест 359
 неологизација 344
 неологизация 329
Нефритовая книга 292
Нови ЛЕФ 97, 141
Новый ЛЕФ 81, 127
 нон-фикшн 173
 Н. С. Гумилев 292
 Н. С. Гумилов 328

О

оперативни писац 97
 оперативный писатель 81

П

Пацифички рат 126
 переписывание 111
 персонаж 206
 песничка авангарда 344
 песнички субјекат 415
 Петр Суворов 20
 Петар Суворов 39
 погроми 377
 погромы 361
 поетика 462
 „позориште у позоришту” 462
 полисемија 344

полисемия 329
 Порцелански павиљон 328
 поэтика 453
 поэтический авангард 329
 поэтический субъект 403
 православни Срби у Аустријској
 монархији 17
 православные сербы Австрийской
 монархии 9
 Пражский университет 20
 Прашки университет 39
 представа о Кини 79
 Предузете мере 109
 преписивање 126
 претекст 292, 328
 пропаганда 79
 психоактивне праксе 272
 психоактивные практики 232
 пустота 175
 путевой очерк 159
 путопис, „делатна ствар“ 173

Р

разбойничья тема 453
 размена идеја између Немачке
 и Русије 109
 рана совјетска књижевност 473
 раннесоветская литература 464
 реторика 473
 референтни круг 230
 референтный круг 206
 риторика 464
 российское консульство 41
 Россия 53
 Русија 65
 руска авангара 473
 Руски конзулат 51
 руски концептуализам 272
 русский авангард 464
 русский концептуализм 232

С

савремена руска поезија 415
 сверхповесть 345
 семиотика текста 417, 436
 Серафим Перовић 51
 Серафим Перович 41
 Сербия 53
 сербские студенты 53
 сербские школы 20
 Сербское Подворье в Москве 53

Сергей Третьяков 81, 111, 127, 159
 Сергеј Третјаков 97, 109, 126, 141, 173
 славяно-еврейский диалог 361
 славянская народная культура 289
 Славянский съезд 1867 г. 53
 словенска народна култура 273
 Словенски конгрес 1867 г. 65
 словенско-јеврејски дијалог 377
 сложене речи 344
 сложные слова 329
 советская подпольная культура 232
 советско-германские культурные
 контакты 81
 советское кино 143
 совјетска андерграунд култура 272
 совјетска култура 79
 совјетски филм 157
 совјетско-немачки културни контакти 97
 современная российская поэзия 403
 социјална патња 79
 Србија 65
 српске школе 39
 српски студенти 65
 Српско Подворје у Москви 65
 стилизација 328
 стилизация 292
 сюрреализм 453

Т

«театр в театре» 453
 тема разбојништва 462
 Тихоокеанская война 111
 трансформација 230
 трансформация 206
 Урлај, Кино! 109

Ф

Фарфоровый павильон 292
 феномен детета филмске звезде 379
 футуризам 451
 футуризм 437

Х

херменеутички метод 415
 Херцеговачки санџак 51
 Хлебников 329
 Хлебњиков 344

Ц

цензура 437, 451
 циркулација друштвене енергије 379

Ч

часопис Standard 451

Э

эго-документы 206
 эзотеризм 232
 экзистенциальная эстетика 175
 этимология 289
 этнографический фильм 127
 этноконфессиональная политика 9
 языковое измерение 345
 языковой театр 345
 языковой эксперимент 345

Я

Яшмовая книга 292
 Ян Куй 111

А

Alexander Ostrovsky 454
 Andrei Monastyrsky 176
 Andrey Platonov 454
 anti-Semitism 361
 avant-garde art 232

В

Bertolt Brecht 99
 blackout poetry 417
 Bryusov 464

С

career 9
 censorship 438
 character 206
 child film star phenomenon 380, 401
 China 67
 Chinese poetry 292
 Chinese Text 159
 cinema-fact 144
 circulation of social energy 380, 401
 "Collective actions" 176
 collective consciousness 144
 compound words 330
 constructivism 438
 contemporary Russian poetry 404

Д

Diary 206
 discourse 206
 documentary film 127

documentary sources 144
 drama 346

Е

early Soviet literature 464
 ego documents 206
 emptiness 176
 esotericism 232
 ethnic and confessional policies 9
 ethnographic film 127
 etymology 273
 existential aesthetics 176

Ф

female Bildungsroman 380, 401
 female character 144
 futurism 438

Г

Gasparov 464
 Germany-Russia ideas transfer 99
 gnomicism 464
 Gorky 361
 Gulya Korolyova 380, 401

Н

hermeneutic method 404

И

ideological manipulation 112
 imperatives 330
 intermediality 417
 intersubjectivity 417
 ironic figure 404
 irony 176

Ж

Jade Book 292
 Jasper Book 292
 Jesuits 20
 J. Gauthier 292

К

Khlebnikov 330
 kolkhoz essays 82

Л

language experiment 346
 language theatre 346
 Latvian *Left Front* 159

LEF 438
 Library of the Serbian Patriarchate 20
 Linards Laicens 159
 linguistic dimension 346
 literary play 292
 literature of fact 127
 Literature of Fact 159
 Lived Experience 67

M

Maxim Suvorov 20
 Metropolitan Michael 54
 Moscow Conceptualism 176
 Moscow conceptualizim 206
 Mostar 42
 multi-genre 346
 mycological symbolism 232
 mythology 273

N

neologisms 330
 nest 273
Novyi LEF 127
 N. S. Gumilev 292

O

“Operating Thing” 159
 operative writer 82
 Orthodox Serbs of the Austrian monar-
 chy 9

P

Pacific War 112
 Peter Suvorov 20
 poetic avant-garde 330
 poetics 454
 poetic subject 404
 pogroms 361
 polysemy 330
 Porcelain Pavilion 292
 pre-text 292
 psychoactive practices 232

R

reference circle 206
 rewriting 112
 rhetoric 464
 Roar, China! 99
 robbers plot 454
 Russia 54

Russian avant-garde 464
 Russian Conceptualism 232

S

second avant-garde 464
 semiotics of the text 417
 Serafim Perovich 42
 Serbia 54
 Serbian Metochion in Moscow 54
 Serbian schools 20
 Serbian students 54
 Sergei Tretyakov 67, 82, 99, 112, 127, 159
 Slavic Congress of 1867 54
 Slavic folk culture 273
 Slavic-Jewish dialogue 361
 Soviet cinema 144
 Soviet-German cultural contacts 82
 Soviet Literature 67
 Soviet underground culture 232
 Standard magazine 438
 stylization 292
 supersaga 346
 surrealism 454

T

“theater within a theater” 454
 The Measures Taken 99
 The Metropolitanate of Karlovci 20
 the monastery of Zhitomislich 42
The New LEF 82
 the Russian Consulate 42
 the Sanjak of Hercegovina 42
 time and space 346
 transformation 206
 Travel Sketch 159

U

University of Prague (Charles Univer-
 sity) 20

V

variability of writing 404
 Victimhood 67
 visual poetry 417

Y

Yang Kui 112
 Yeghishe Charents 438
 Yugoslav translations of children’s literatu-
 re 380, 401

САРАДНИЦИ У 109. СВЕСЦИ
Зборника Матице српске за славистику

др Дарја Војводић, доцент
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

др Валериј Гречко, професор
Токијски универзитет

др Јан Дин-дза, професор
Државни универзитет Ченци

др Денис Иофе, професор
Бриселскислободни универзитет

др Јевгениј Јаблоков, независни истраживач
Москва

др Наото Јаги, професор
Универзитет Васеда, Токио

др Јулија Јегорова, научни сарадник
Институт за светску књижевност РАН, Москва

др Масуми Камеда, професор
Универзитет у Нагоји

др Светлана Кардинска, професор
Државни универзитет за индустријске технологије и дизајн, Санкт-Петербург

мр Марија Кувекаловић, сарадник
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

др Људмила Кузмичова, научни саветник
Московски државни универзитет „М.Ломоносов“

др Јелена Кусовац, ванредни професор
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

мр Клаудија Мајер Веселиновић, асистент
Технички универзитет у Леобену

др Јелена Марићевић Балаћ, доцент
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

др Александар Марков, професор
Руски државни хуманистички универзитет, Москва

др Хироко Масумото, професор
Универзитет у Кобеу

др Ксенија Мељчакова, научни саветник
Институт за славистику РАН, Москва

др Иља Морозов, доцент
Универзитет „Висока школа економије“, Москва
Московски институт за психоанализу

др Јелена Пенска, професор
Универзитет „Висока школа економије“, Москва

др Дмитриј Полонски, научни саветник
Институт за славистику РАН, Москва

др Андреј Росомахин, професор
Институт за светску књижевност РАН, Москва
Универзитет „Висока школа економије“, Санкт-Петербург

др Олга Соколова, научни саветник
Институт за лингвистику РАН, Москва

др Светлана Томић, професор
Факултет за стране језике, Алфа БК Универзитет, Београд

др Марк Уљанов, научни сарадник
Институт за светску књижевност РАН, Москва

др Олга Хаванова, научни саветник
Институт за славистику РАН, Москва

мр Ана Цветковић, сарадник
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

др Јаков Чечњов, виши научни сарадник
Институт за светску књижевност РАН, Москва

др Василиса Шљивар, ванредни професор
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

др Наталија Шрома, професор
Летонски универзитет, Рига

др Оксана Штајн, професор
Уралски федерални универзитет, Јекатеринбург

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 *Правилос 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, ORCID (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 алфавитном 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/алфавитном 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 срѣскоѣ језика*, а када се страно 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), (Якобсон 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 (Gurjanova 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 напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио 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 љрироди и језичком развијку: лингвистичка испијивања*. 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, ORCID (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 (Bowl 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; Moskvich 1990);

д) если из контекста понятно, какой автор цитируется или парафразируется, в скобках (parentheses) 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 фоллиация (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 њприроди и језичком развипку: лингвистичка исптпипивања*. 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. „Черчилов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 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.

Редколлегия *Славистического сборника Матицы сербской*

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, ORCID (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 11th 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 њрироди и језичком развѡйку: линѡвѡстѡчка испѡѡивања*. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевскиѡ Федор. *Записки из подполья*. Достоевскиѡ Федор. *Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Макљуѡн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из срѡске религије и миѡологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон 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:

Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Полиѡика* 21.12.2004: 5.

g) a dictionary:

ESJS: *Etymologicky slovníh jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.

h) a phototype edition:

Соларић Павле. *Поминак књиѡески*. 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 рецензирали радове приспеле за св. 109
Зборника Маџице српске за славистику

др Јекатерина Андрејева
др Марта Бјелетић,
дописни члан САНУ
др Сергеј Бирјуков
др Џон Боулт
др Михаил Вајскопф
др Виљем Вестстејн
др Дојчил Војводић
др Ханс Гинтер
др Надежда Григорјева
др Нина Гурјанова
др Јевгениј Добренко
др Биљана Дојчиновић
др Рита Ђулијани
др Реља Жељски
др Оливера Жижовић
др Корнелија Ичин
др Ттајана Јововић
др Ксенија Кончаревић
др Наталија Корнијенко,
академик РАН
др Иља Кукуј
др Иља Кукуљин

др Јелена Кусовац
др Јекатерина Лазарева
др Јан Левченко
др Марк Липовецки
др Јелена Марићевић Балаћ
др Масимо Маурицио
др Павел Нерлер
др Јуриј Орлицки
др Јевгениј Осташевски
др Михаил Павловец
др Александар Парнис
др Јулија Подорога
др Љубинко Раденковић,
академик САНУ
др Зоран Ранковић
др Андреј Росомахин
др Игор Смирнов
др Људмила Спроге
др Татјана Суботин
др Вера Терјохина
др Радослава Трнавац
др Кристијан Цендер
др Василиса Шљивар

Зборник Матице српске за славистику
Издаје двапут годишње
Издавач Матица српска

Славистически сборник
Полугодовой выпуск
Издательство Матица сербская

Journal 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. 109
закључен је 15. јуна 2026.

За издавача
Проф. др ДРАГАН СТАНИЋ
председник 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 1. јула 2026.

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
821.16+811.16(082)

ЗБОРНИК Матице српске за славистику = Славистический сборник = Journal 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