



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE

MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

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

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

Уредништво
Др Николај БОГОМОЛОВ (Москва), др Петар БУЊАК, др Михаил
ВАЈСКОПФ (Јерусалим), др Дојчил ВОЈВОДИЋ, др Роналд ВРУН
(Лос Анђелес), др Жан-Филип ЖАКАР (Женева), др Александар
ЖОЛКОВСКИ (Лос Анђелес), др Јаромир ЛИНДА, академик Татјана
НИКОЛАЈЕВА (Москва), др Мицујоши НУМАНО (Токио), др Људмила
ПОПОВИЋ, др Тања ПОПОВИЋ, др Љубинко РАДЕНКОВИЋ, др Игор
СМИРНОВ (Констанц), академик Борис УСПЕНСКИ (Рим – Москва),
др Оге ХАНЗЕН-ЛЕВЕ (Беч – Минхен)

Главни и одговорни уредник
др КОРНЕЛИЈА ИЧИН

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

**ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА
СЛАВИСТИКУ**

87

НОВИ САД • 2015

МАТИЦА СЕРБСКАЯ
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

87

НОВИ САД

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Божо Б. Ћорић, О комбинованој творби речи на фону других блиских назива	11
Ксенија Кончаревић, Индикатори религиозности у вербално-асоцијативној мрежи руског и српског језика	25
Zoja Bojić, Tradition and Interpretation: the underground splendour of the Serbian Orthodox church Sveti prorok Ilija (the Saint Prophet Elijah) in Coober Pedy, Australia	49
Гульнара Хайдарова, Боль в русской культуре	71
Анатолий Корчинский, Нигилизм как Weltzeitalter: об одном смысловом сдвиге в истории понятия	83
Леонид Мальцев, Т. Манн, Одиссей, Мицкевич: экзистенциалы «великой старости», «Ничто» и «Никто» в позднем творчестве Е. Анджеевского	93
Jeremy Howard, <i>Skulptipovest</i> : A Story of Early Twentieth Century Russian Poetry-Sculpture Correspondence	105
Леонид Геллер, Пути к Востоку через Запад. Замечания о русском японизме	135
Хикару Огура, «Японский журнал» и карикатуры на Алексея Ремизова	149
Алессандро Фарсетти, К описанию русского стиха начала XX века: авангардный опыт Ивана Аксенова	163
Анджелина Мичич, Мир и природа в творчестве А. И. Введенского	179
Сусуму Нонака, Ситуативное сравнение в «Чевенгуре»	199
Маурицио Массимо, Фольклорные мотивы как ироническое переосмысление литературного канона сталинского времени (на примере творчества Е. Кропивницкого)	213
Yulia Valieva, <i>The Other Culture</i> Russian Poets in 1990s: tendencies of evolution	227

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Олег Лекманов, К построению истории литературы советского времени	235

Михаил Одесский, «Золотой теленок»: история литературы – текстология – история журналистики	241
Борис Соколов, Новая геополитика Владимира Сорокина . . .	251
Тамара Жельски, Легат проф. др Ђорђа Живановића у библиотеци Катедре за славистику Филолошког факултета Университета у Београду	265

ПРИКАЗИ

Предраг Пипер, <i>Лингвистичка славистика</i> . Студије и чланци. Београд: Славистичко друштво Србије, 2014, 427 стр. (<i>Људмила Поповић</i>) . .	269
Garde Paul. <i>L'accent</i> . – 2. édition corrigée et augmentée. Limoges: Lambert-Lucas, 2014, 169 p. (<i>Микита Сунпрунчук</i>)	273
Вінтонів М. О. (ред.). <i>Мовний простір граматики: актуальні студії</i> . зб. наук. праць. На честь 60-річчя член-кореспондента НАН України Анатолія Загнітка. Донецьк: ДонНУ, 2014, 485 с. (<i>Драгана Васиљевић</i>) .	278
Dobriková Mária (ed.). <i>Hudobné motívy vo frazeológii – Frazeologické štúdie VI</i> . Katedra slovanských filológií Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, 2014, 374 str. (<i>Кристина Ђорђевић</i>)	282
Екатерина Бобринская. <i>Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции</i> . Москва: Breus, 2013, 495 стр. (<i>Јелена Кусовац</i>) . .	286
Игорь Смирнов. <i>Последние-первые и другие работы о русской культуре</i> . Санкт-Петербург: Петрополис, 2013, 246 стр. (<i>Анђелина Мићуић</i>) .	292
Сироткина И. <i>Свободное движение и пластический танец в России</i> . 2-е изд., испр. и доп. Москва: Новое литературное обозрение, 2012, 328 с. (<i>Анђелина Мићуић</i>)	294
Dubravka Oraić-Tolić, Ernő Kulcsár Szabó (ur.). <i>Imaginacije prostora: Centri i periferije – metropole i provincije u književnostima i kulturama Srednje Europe</i> . Zagreb: Disput, 2013, 244 str. (<i>Јасмина Радојучић</i>) . . .	297
Živa Benčić, Dunja Fališevac (ur.). <i>Prostori snova. Oniričko kao poetološki i antropološki problem</i> . Zagreb: Disput, 2012, 436 str. (<i>Оливера Жижовић</i>) .	299
Marko Juvan. <i>Nauka o književnosti u rekonstrukciji</i> . Beograd: Službeni glasnik, 2011, 385 str. (<i>Rok Bozovičar</i>)	305
Драгана Вукићевић, Снежана Милосављевић Милић, <i>Огледавања: Лаза Лазаревић-Симо Матавуљ</i> , Филозофски факултет, Ниш, 2014, 392. стр. (<i>Милица В. Ђуковић</i>)	307
<i>Milan Kundera aneb Co zmůže literatura</i> . – Brno : Host, 2012. – 314 s. (<i>Ивана Кочевски</i>)	311
Шталь Хенрике, Рутц Марион (сост.). <i>Имидж, диалог, експеримент – поля современной русской поэзии</i> . München – Berlin – Washington/D.C.: Verlag Otto Sagner, 2013. (<i>Илья Кукуй</i>)	315
Marko Juvan. <i>Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem</i> . Ljubljana: LUD Literatura, 2012, 383 str. (<i>Rok Bozovičar</i>)	317
Jernej Habjan. <i>Literatura med dekonstrukcijo in teorijo</i> . Ljubljana: Založba /*cf., 2014, 211 str. (<i>Rok Bozovičar</i>)	319
Alenka Koron. <i>Sodobne teorije pripovedi</i> . Ljubljana: ZRC SAZU (Zbirka <i>Studia litteraria</i>), 2014, 285 str. (<i>Rok Bozovičar</i>)	322

ХРОНИКА

Конференција „На крајњој граници века”: Први светски рат и култура“, Москва, 10–12. септембар 2014 г. (Корнелија Ичин)	325
Регистар кључних речи	331
Списак сарадника	333
Упутство за припрему рукописа за штампу	337
Рецензенти	346

SADRŽAJ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

STUDIJE I RASPRAVE – ARTICLES AND TREATISES

Božo B. Ćorić, On combined word formation and similar terminology	11
Ksenija Končarević, Indicators of Religiousness in the Verbal-Associative Network of the Russian and Serbian Languages	25
Zoja Bojic, Tradition and Interpretation: the Underground Splendour of the Serbian Orthodox Church <i>Sveti prorok Ilija</i> (the Saint Prophet Elijah) in Coober Pedy, Australia	49
Gulnara Haidarova, Pain in Russian Culture	71
Anatoly Korchinsky, Nihilism as Weltzeitalter: On a Sense Shift in the History of a Notion	83
Leonid Maltsev, T. Mann, Odysseus, Mickevic: Existentials of the “great old age”, “Nothing” and “Nobody” in the Late Works of J. Andrzejewski	93
Jeremy Howard, <i>Skul’ptpovest’</i> : A Story of Early Twentieth Century Russian Poetry-Sculpture Correspondence	105
Leonid Heller, The Roads leading to the East across the West: Notes on the Russian Japonism	135
Hikaru Ogura, The “Japanese Magazine” and the Caricatures of A. M. Remizov	149
Alessandro Farsetti, The Description of the Russian Verses from the Beginning of the 20 th Century: the Experience of Ivan Aksionov	163
Anđelina Mićić, The World and Nature in the Works of A. I. Vvedensky	179
Susumu Nonaka, Situational Comparison in “Chevengur”	199
Mauricio Massimo, Folklore Motifs as Ironic Re-Inventing of the Literary Canon of the Stalin Era (on the example of E. Kropivnicki’s works)	213
Yulia Valieva, The <i>Other Culture</i> Russian Poets in 1990s: Tendencies of Evolution	227

PRILOZI I GRAĐA – CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Oleg Lekmanov, On the making of the Soviet Era History of Literature	235
Michael Odessky, "The Golden Calf": The History of Literature – Textology – The History of Journalism	241
Boris Sokolov, The New Geopolitics of Vladimir Sorokin	251
Tamara Željaki, The Legacy of prof. dr Đorđe Živanović in the Library of the Department of Slavic Languages and Literatures at the Faculty of Philology, University of Belgrade.	265

PRIKAZI – REVIEWS

Предраг Пипер, <i>Лингвистичка славистика. Студије и чланци</i> . Београд: Славистичко друштво Србије, 2014, 427 стр. (<i>Људмила Поповић</i>)	269
Garde Paul. <i>L'accent</i> . – 2. édition corrigée et augmentée. Limoges: Lambert-Lucas, 2014, 169 p. (<i>Микита Супрунчук</i>)	273
Вінтонів М. О. (ред.). <i>Мовний простір граматики: актуальні студії: зб. наук. праць</i> . На честь 60-річчя член-кореспондента НАН України Анатолія Загнітка. Донецьк: ДонНУ, 2014, 485 с. (<i>Драгана Васиљевић</i>)	278
Dobriková Mária (ed.). <i>Hudobné motívy vo frazeológii – Frazeologické štúdie VI</i> . Katedra slovanských filológií Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, 2014, 374 str. (<i>Кристина Ђорђевић</i>)	282
Екатерина Бобринская. <i>Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции</i> . Москва: Breus, 2013, 495 стр. (<i>Јелена Кусовац</i>)	286
Игорь Смирнов. <i>Последние-первые и другие работы о русской культуре</i> . Санкт-Петербург: Петрополис, 2013, 246 стр. (<i>Анђелина Мићућ</i>)	292
Сироткина И. <i>Свободное движение и пластический танец в России</i> . 2-е изд., испр. и доп. Москва: Новое литературное обозрение, 2012, 328 с. (<i>Анђелина Мићућ</i>)	294
Dubravka Oraić-Tolić, Ernő Kulcsár Szabó (ur.). <i>Imaginacije prostora</i> . Centri i periferije – metropole i provincije u književnostima i kulturama Srednje Europe. Zagreb: Disput, 2013, 244 str. (<i>Јасмина Радојичић</i>)	297
Živa Benčić, Dunja Fališevac (ur.). <i>Prostori snova</i> . Oniričko kao poetološki i antropološki problem. Zagreb: Disput, 2012, 436 str. (<i>Оливера Жижовић</i>)	299
Marko Juvan. <i>Nauka o književnosti u rekonstrukciji</i> . Beograd: Službeni glasnik, 2011, 385 str. (<i>Rok Bozovičar</i>)	305
Драгана Вукићевић, Снежана Милосављевић Милић, <i>Огледавања: Лаза Лазаревић-Симо Матавуљ</i> , Филозофски факултет, Ниш, 2014, 392. стр. (<i>Милица В. Ђуковић</i>)	307
Milan Kundera aneb <i>Co zmůže literatura</i> . – Brno : Host, 2012. – 314 s. (<i>Ивана Кочевски</i>)	311
Шталь Хенрике, Рутц Марион (сост.). <i>Имидж, диалог, експеримент – поля современной русской поэзии</i> . München – Berlin – Washington/D.C.: Verlag Otto Sagner, 2013. (<i>Илья Кукуй</i>)	315

Marko Juvan. <i>Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem</i> . Ljubljana: LUD Literatura, 2012, 383 str. (<i>Rok Bozovičar</i>)	317
Jernej Habjan. <i>Literatura med dekonstrukcijo in teorijo</i> . Ljubljana: Založba / *cf., 2014, 211 str. (<i>Rok Bozovičar</i>)	319
Alenka Koron. <i>Sodobne teorije pripovedi</i> . Ljubljana: ZRC SAZU (Zbirka <i>Studia litteraria</i>), 2014, 285 str. (<i>Rok Bozovičar</i>)	322

HRONIKA – CHRONICLES

Conference „’At the Ultimate Border of the Century’: First World War and Culture”, Moscow, September 10 th – 12 th , 2014. (Kornelija Ičin) . . .	325
Register of key words	331
List of contributors	333
Instructions for authors	337
Reviewers	346

Божо Б. Ћорић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српски језик
coricbozo@gmail.com

О КОМБИНОВАНОЈ ТВОРБИ РЕЧИ НА ФОНУ ДРУГИХ БЛИСКИХ НАЗИВА

Предмет овог рада тиче се творбеног појмовно-терминолошког апарата коришћеног у српској граматичкој пракси и то оног који се односи на комплекс тзв. творбених начина. Задатак нам је био да утврдимо његов развој од прве половине 19. века до данас, међусобне односе унутар тог комплекса с обзиром на продуктивност основних начина и њихових подврста.

Кључне речи: комбинована творба речи, префиксално-суфиксална творба, сложенице, изведенице, префикс, циркумфлекс.

This paper deals with the apparatus of word-formation notions and terminology in use in Serbian grammar practice, which is used to denote the complex of the so-called formation processes. Our task was to determine its development from the first half of the 19th century until today, the internal relationships within the complex, given the productivity of the primary processes and their sub-processes.

Key words: complex word-formation, prefixation and suffixation, compounds, derivatives, prefix, circumfix.

Увод

У прво време у граматицама српског језика творбено-мотивисане речи дељене су једноставно на *сложене* и *изведене*, односно на *сложенице* и *изведенице*, што су, заправо, продукти творбе настали једним од два творбена начина који су, касније, укључени у појмовно-терминолошки апарат под називима – *слагање* (*композиција*) и *извођење* (*дериација*). Током времена почело се уочавати да је, с једне стране, садржај првог начина био преширок, а другог преузак, а с друге стране, да постоје гранични случајеви који се не могу без резерве разврстати ни у један од та два тзв. основна творбена начина. Показало се, наиме, да у творбеном процесу поједине јединице могу и да се комбинују. Ови гранични случајеви творбе нових лексичких јединица имају у дериватологији различите

називе, а назив *комбинована творба* је само један од њих. У овом раду ћемо, са позиција србистике, размотрити ове граничне случајеве, полазећи управо од назива *комбинована творба речи*.

Најранија студија из творбе речи српског језика написана је у првој половини XIX века (Карацић 1828), по узору на чешке граматике Јозефа Добровског (Josef Dobrovský), а била је у директној функцији стандардизације модерног српског књижевног језика. Назив *Главна свршивања сушностелителни и прилагателни имена у српском језику* сведочи, поред осталог, о оновременој граматичкој терминологији. Осавремењени наслов могао би гласити, евентуално, *Главни наставци именица и придева у српском језику*, односно: *Главни суфикси именица и придева у српском језику*. У тој је студији дат опис творбе именица и придева: *производних* (данас бисмо рекли – изведених) и *сложених*.¹ Методолошки поступци у опису грађе у складу су са ниским степеном развоја науке о језику те епохе. За илустрацију тадашњег приступа творби речи издвајамо овде изванредан број примера из споменуте студије, и то оних који ће бити важни за нашу тему. Међу *сложеним* именицама и придевима тамо се, поред осталих, наводе и: *безобразник, безбожан, наглув, натпис, подводан, предговор, пресретан, приморје, продаја, разуман* и сл. Оно што овим речима даје карактер „сложености“ јесу сегменти којим оне почињу, а које аутор сматра *предлозима*. (Заправо „сложенице“ са предлозима су само *наглув, предговор*, евентуално и *пресретан*, ако се *пре* схвати као предлог), док се у осталим случајевима ради о *изведеницама* мотивисаним придевом *безобразан*, глаголима *натписати, продати*, именицом *разум*, те предлошко-падежним везама *без бога, под водом, при мору*). У лингвистици XIX века било је уобичајено да се структуре с предлозима сматрају *сложеницама* (сложеним речима). Овакво учење очувало се у српској лингвистици практично до данас.² Ништа се битно, у том смислу, није променило ни онда када је Александар Белић, водећи српски лингвиста прве половине XX века, почео користити термин *префикс*³ (Белић 1949). *Разлог томе је што у његовој термилошкој пракси није постојала никаква дистинкција између предлога и префикса*: схваћени су као дублети. Белићев ученици наставиће са таквом термилошком праксом, све до наших дана. Најпознатији међу њима, граматичар Михаило Стевановић, користи термин *префикс*⁴ шире и чешће него сам Белић, али и даље недиференцирано у односу на *предлог*: за њега су структуре са префиксима

¹ Студија садржи четири поглавља: I Имена сушностелителна производна; II Имена сушностелителна сложена; III Имена прилагателна производна; IV Прилагателна имена сложена. (Осавремењено: I Изведене именице; II Сложене именице; III Изведени придеви; IV Сложени придеви).

² У бохемистици и словакистици слично схватање напуштено је у другој половини XX века, када су Милош Докулил и Јан Хорецки изнели серију аргумената против схватања о томе да су префигирани облици – сложени (исп. Dokulil 1962: 147, Horecký 1971: 62).

³ Белић користи термин *префикс* само у вези са творбом глагола.

⁴ Употребљава га за све врсте речи.

„све оне сложене речи што као први део имају неки предлог, који је тек срастањем с другим делом сложене речи постао префиксом“ (Стевановић³ 1975: 425). Исту линију учења следи и актуелна средњошколска граматика српског језика, што потврђујемо примерима сложених речи типа: *прабаба*, *потпоручник*, *надзорник*, *аморалан*, *избацити* и сл. (Станојчић-Поповић¹¹ 2008). Овде издвојени примери показују, поред осталог, да аутори који следе традиционално учење о *слагању* (композицији) као творбеном начину у коме и предлози могу чинити први сложенички део, не праве дистинкцију између префикса који имају тзв. предлошко порекло и оних који га немају, па отуда у наведеној скуппини стоје и речи као *прабаба* и *аморалан* са тзв. непредлошким префиксима.⁵ Оваквим дериватима можемо прикључити и напред навођене примере као што су *продаја*, *разуман*, *пресретан* и сл. Очито је да су структуре са тзв. непредлошким префиксима укључене међу сложене речи по аналогији према структурама са предлошким префиксима, чему је значајно допринела чињеница што је беспредлошких било мање. Српски граматичари су, дакле, сваку реч, без обзира на то којој категорији припадала (именицама, придевима или глаголима), разврставали међу сложене речи уколико је почињала каквим сегментом који се гласовно поклапао са предлогом као врстом речи, укључујући овде, аналошки, како тзв. непредлошке префиксе, тако и оне страног порекла који су током времена улазили у српски језик.

Било је, ипак, у прошлости граматичара који су уочавали да унутар скупине сложених речи са *предлозима/префиксима*, постоје одређене разлике, тј. да нису све такве структуре истог ранга. На то указује следећи цитат:

„Али при систематском прегледу сложене речи са префиксима треба узимати у обзир само оне сложене речи које су добивене срастањем предлога с другом којом речју у потпуном њеном, непромењеном облику“ (Стевановић³ 1975: 425).

Ако бисмо се послужили савременијом терминологијом, онда би се показало да је наведено тумачење структура са префиксима блиско ономе што неки аутори данас називају *чиста префиксација*. Опште је познато да се префикси, као творбени форманти, карактеришу тиме што модификују значење основинске речи (лексичке јединице), али не утичу на њене граматичке карактеристике. (Дериват остаје у оној врсти речи којој припада и основинска реч, што показују примери типа *под-наредник*, *на-глув*, *про-читати* и сл.). У језику, међутим, постоји не мали број речи с *предлогом/префиксом* у првом делу друкчије творбене структуре: њихов

⁵ У тзв. предлошке префиксе убрајају се: *без-* (*беза-*), *ван-*, *до-*, *за-*, *из-*, *иза-*, *изван*, *изнад-*, *испод-*, *међу-*, *мимо-*, *на-*, *над-*, *низ-*, *о-*, *од-* (*ода-*), *око-*, *по-*, *под-*, *после-/послије-*, *пре-/прије-*, *пред-*, *преко-*, *при-*, *против-*, *с-* (*са-*), *у-*, *уз-*, *унутар*, а у беспредлошке *нуз-*, *об-*, *на-*, *пра-*, *пре-*, *про-*, *раз-*, *су-* и др. (Клајн 2002, 176). По себи се разуме да су наведене јединице неједнаке фреквенције, односно неки творбени типови у којима се оне јављају су веома продуктивни, а други непродуктивни. Рецимо, префикс *ван-* долази само у једној речи – *ванпривреда*.

основински део није очувао граматичка својства која је имао пре уласка у нову реч (финални део садржи поред граматичке и творбену морфему – суфикс). Таквим структурама српски граматичари су давали посебне називе: за једног аутора то су *синтагматске сложеннице* (нпр. *напрстак*, *подзимак*, *безбожан*, *безуман*, *наручје*, *побрђе*, *полужје*, *посмртни* и сл.) (Белић 1949: 37–38), а за другог *изведене сложеннице* (за шта се тамо наводи серија потврда типа *дџвратак*, *дџлактице*, *дџколенице*, *зџзубице*, *наџлактица*, *наџрамак*, *наџраменице*, *пџдбрадак*, *пџдлистак*, *пџдочњаци*, *бџздушан*, *бџсмислен*, *бџздвнџ*, *бџзбџлан*, *бџзбрижан*, *бџзвџљан*, *бџзвџчан*, *прџкобрџан* (Стевановић ³1975: 415). Оно што ову скупину речи чини специфичном јесте чињеница да су мотивисане *предлошко-надежним везама* (*предлошким синтагмама*).⁶

Комбинована творба речи

У актуелној средњошколској граматици⁷ појмовно-терминолошки апарат обогаћен је термином *комбинована творба речи*. Овај се термин ретко среће у лингвистичкој литератури, али је преко ове граматике ушао у широку употребу у школској пракси и стручној јавности. Аутор тог дела споменуте граматике (Живојин Станојчић), говорећи о принципима *слагања речи* (композиције), поред осталог, вели:

„По овим принципима граде се речи на два начина: (а) слагањем речи, тј. творбом помоћу једноставног спајања најмање двеју основинских морфема и (б) комбинованом творбом, тј. творбом помоћу спајања најмање двеју основинских морфема, од којих прва може бити и префикс (настао од предлога), док се друга уобличава додавањем суфикса“ (Станојчић-Поповић ¹¹2008: 145).

Наведена дефиниција показује да *комбинована творба* није неки аутономан творбени начин, већ је део *слагања*, што је, и даље, у складу са традиционалним учењем о предлогу (префиксу) као првом сложеничком члану. Додатно се овај појам дефинише и на следећој страни књиге:

„Под комбинованом творбом речи подразумева се вид творбе у којој се стичу процеси слагања речи и процеси извођења речи. Најчешће, ова творба је остварена у настанку речи које стоје према синтагмама као мотивним речима.“

⁶ Постоје, међутим, овима слични примери мотивисаних речи чију је мотивациону базу немогуће прецизно одредити. Међу такве иду, на пример, *подвожњак* и *надвожњак*. Ове се речи у србистици схватају различито: као *сложеннице* (због предлога/префикса у првом делу), *изведенице* (мотивисане глаголима *подвозити* и *надвозити* или придевима *подвозни* и *надвозни*), *префиксално-суфиксални деривати* (садрже два творбена форманта, испред и иза основе).

⁷ Користи се од 1989. године, а доживела је 15 издања (уз повремене измене и допуне). Аутори су професори Живојин Станојчић и Љубомир Поповић. Творбу речи описао је Ж. Станојчић.

Из цитата се јасно види да се у овој подврсти *слагања* комбинују два творбена „процеса“: *слагање* и *извођење*. Овим „видом творбе“ настају *сложено-изведене речи*, односно *сложено-изведене именице* (исто, 166) и *сложено-изведени придеви* (исто, 175), што илуструјемо следећим примерима:

довратак (←до врата),⁸ подбрадак (←под брадом), оковратник (←око врата); безбрижан (←без брига), безбојан (←без боје), подводни (←под водом);⁹

риболовац (←ловити рибу), коњокрадица (←красти коње), раноранилац (←ранити рано); дугокос (←дуга коса), малобројан (←бројати мало), бистроуман (←бистар ум).

Будући да су, по мишљењу аутора, ове речи образоване комбинацијом *слагања* и *извођења*, намеће се питање зашто се овај „вид творбе“ смешта управо у *слагање*, а не у *извођење*. Другим речима, по ком критеријуму *сложено-изведена реч* (именица или придев) јесте *сложена реч* (*сложеница*), а није *изведена реч* (*изведеница*), кад и сами називи указују на то да су оба наведена творбена „процеса“ равноправна. Уосталом, сам термин *комбинована творба* сугерише да се не може дати предност само једном елементу: она није ни једно, ни друго, ни *слагање*, ни *извођење*, већ нешто треће. Из дефиниције се такође види да према *сложено-изведеним речима* стоји *синтагма* као „мотивна реч“. И у овом случају се може поставити питање начелне природе: зашто се реч мотивисана синтагмом и, очигледно, изведена суфиксом, разврстава у *сложенице*, а не у *изведенице*.

Сложено-суфиксална и префиксално-суфиксална творба

Први том најновије синтетичке студије о творби речи у српском језику носи наслов *Слагање и префиксација*, што указује на одступање од традиционалног учења: овде се префиксација издваја из *слагања* и посматра као посебан творбени начин (Клајн 2002). Ово раздвајање оставило је трага и на комбинованом начину творбе: раздвојен је тако што је један еквивалент остао у оквирима *слагања* и означен као *сложено-суфиксална творба*,¹⁰ а други пребачен у део о префиксацији и означен као *префиксално-суфиксална творба*. На исти начин подељени су и примери,

⁸ Одабир примера и обележавање мотивације је наше.

⁹ Занимљива је опсервација једног старијег граматичара по коме овакве речи, иако сложене, „за науку о творби речи више представљају интерес као изведене речи“ (Стевановић ³1975: 429). Иако је изнети став контрадикторан у извесном смислу, ипак је значајан по томе што указује, поред осталог, на тешкоће у напуштању традиционалног учења: аутор је свестан да су у питању суфиксални деривати, али га традиција обавезује да их разврстава међу *сложенице*.

¹⁰ Аутор из неких разлога говори о *сложено-суфиксалним твореницама*, а не о *сложено-суфиксалној творби*, али је очито да је реч о пропусту, будући да у исто време користи назив *префиксално-суфиксална творба*.

који се сада налазе на двема различитим странама. За ову прилику смо из споменуте студије издвојили само неке од тамо наведених примера, систематизовали смо их по категоријама и додали двочлане везе речи које се јављају у творбеној основи.

А. Сложено-суфиксалном творбом граде се именице и придеви:

- а) риболовац (←ловити рибе), жутокљунац (←жут кљуна), првотимац (←први тим);
- б) многобројан (←/који/ много броји), брзовозни (←/који/ брзо вози), дугокос (←дуга коса), многостран (←много страна);

Б. Префиксално-суфиксалном творбом граде се именице, придеви и глаголи:

- а) довратак (←до вратā), загорје (←за гором), безумље (←без ума);
- б) безбрижан (←без брига), помодан (←по моди);
- в) зачепити (←чеп), наборати (←боре), покатоличити (←католик).¹¹

У књизи нигде није образложено на основу којих критеријума *сложено-суфиксалне* формације остају део слагања, а *префиксално-суфиксалне* одлазе у префиксацију. Као да се овакво разврставање подразумева само по себи. А не би требало. Већ из самих назива види се да је реч о двама равноправним учесницима у процесу настанка деривата: композиције и суфиксације, на једној, и префиксације и суфиксације, на другој страни. Тако гледано, елементи који се комбинују требало би, у свом коначном резултату, да буду равноправни. Судећи по томе како су деривати размештени, јасно се види да овај аутор, и не сам он, даје предност слагању и префиксацији, а *извођење (деривација)* остаје у другом плану.¹²

Остављамо овом приликом по страни *сложено-суфиксалне* структуре и у фокус расправе стављамо само један тип комбиноване творбе – *префиксално-суфиксални*. Или још конкретније: размотрићемо формације мотивисане *предлошко-падежним везама* (предлог + именица у падежу). Из оног што је напред речено види се да су их граматичари различито појмовно-терминолошки операционализовали, тј. као:

- 1) *синтагматске сложенице*;
- 2) *изведене сложенице*;
- 3) *сложенице настале комбинованом творбом (сложено-изведене речи)*;
- 4) *префиксално-суфиксалне структуре*.

¹¹ У средњошколској граматици глаголи, као што смо видели, нису укључени у комбиновану творбу: они су тамо представљени као сложенице, с предлозима/префиксима.

¹² У бохемистици се слагање (композиција) диференцира на чисту (праву) композицију и комплексни, мешани сложено-суфиксални начин. Оба ова, рекли бисмо, творбена подначина представљена су свака у својој тачки. Комплексни сложено-суфиксални начин у категорији именица карактерише мотивација *вербалним синтагмама* (*rubat drěvo* →, *kdo rube drěvo* = *dřev-o-rub-ec*, српски *дрвосеча*) (Gramatika ČJ 1986: 463–466), односно *атрибутском синтагмом* (*roh na nose* →, *kdo má roh na nose* = *nos-o-rož-+-(e)* с (исто, 467–468), српски *носорог*), а у категорији придева мотивација *атрибутском синтагмом* (*vyšoká škola* → *vyšok-o-škol-+-(ský)* (исто, 476–481), односно вербалном синтагмом (*tvořit divy* → *div-o-tvor-+-(ný)*, српски *čudotvorni*) (исто, 481–482), и др.

Прва три случаја у суштини су идентична, а у складу су са традиционалним схватањем по коме су речи са предлогом/префиксом у првом делу – *сложенице*. Додуше, увођењем појма *комбиноване творбе* (3) благо се одступа од прва два случаја (говори се о *сложено-изведеним* речима). Последњи случај (4) је у складу са савременим схватањем по коме префиксација не припада слагању, па се уместо назива *сложено-суфиксална творба* уводи кориговани назив *префиксално-суфиксална творба*. Тако схваћен, овај начин је, у одређеном смислу, компатибилан са случајем под 3), изнетим у актуелној и престижној средњошколској граматици. Шире гледано *префиксално-суфиксална творба* и јесте *комбинована творба*, будући да се комбинују два творбена начина, префиксација и суфиксација, односно у творби учествују два афикса – *префикс* и *суфикс*. Међутим, ако се *комбиновани начин творбе* овог типа подвргне пажљивијој анализи, показаће се да га не можемо као таквог прихватити без икакве резерве. Из такве анализе треба одмах искључити финални, суфиксни део деривата будући да он није споран, па ћемо се концентрисати само на први, „префиксални“ део.

Префикс је, као што се зна, творбени формант који по дефиницији долази испред целе речи, модификујући јој значење, али не мењајући њене граматичке карактеристике, што се јасно види из примера типа *поднаредник*, *наглув*, *запевати* (мотивисани су речима *наредник*, *глув*, *певати*, а оне у творбеном процесу нису промениле своја граматичка својства). У оваквим примерима *под-*, *на-*, *за-* нису речи, нити предлози, али јесу морфеме и то морфеме са творбеним значењем.

Деривате мотивисане предлошко-падежним везама неки аутори, као што смо видели, смештају међу оне који су настали комбинованим, односно префиксално-суфиксалним начином, што значи да такви деривати имају структуру *префикс* + *основа* + *суфикс*. Може ли се доиста овде говорити о префиксу? Има ли он овде творбену функцију? По свој прилици – нема. Сегменти названи префиксом учествују у творби конкретног деривата само као део творбене основе,¹³ скупа са именицом уз коју је стајао као члан предлошко-падежне везе.¹⁴

¹³ Неки аутори први део основе деривата називају окамењеним предлогом (Маројевић 2005: 702).

¹⁴ Проблем коректног описа деривата мотивисаних предлошко-падежним везама (изразима, синтагмама) запажен је и у другим филологијама.

Тако се у *полонистици*, на пример, у монографији која се бави творбом именица домаћим суфиксима, овакви деривати посматрају као категорија која стоји на прелазу између сложених речи и простих деривата, али се ипак описују у оквирима појединачних форманата скупа са простим дериватима (тј. таквим у којима се основа формира од једне речи). Међу тамо наведеним примерима су и такви као *bezogonowiec* (=безрепац), *podomka* (=кућна хаљина, шлафрок), *podbródek* (=подбрадак) (Grzegorzyczowa/Puzynina 1979: 12). У граматици савременог пољског језика деривати од предлошких израза посматрају се као посебна група формација, у посебном одељку, наспрам групације деривата (изведеница) и сложених речи (композиата), са примерима типа *nadwozie* (=каросерија), *podbródek* (=подбрадак), *naramiennik* (=нараменица), *podziemie* (=подземље) и сл. (Gramatika PJ 1984: 392).

Дакле, структуре типе *довратак* (←до вратā), *наручје* (←на рукама), *безумље* (←без ума), *бездушан* (←без душе), *помодан* (←по моди), не могу садржати атрибут *префиксални* јер у њима префикса нема (не постоје речи **вратак*, **умље*, **душан*, **модан*).¹⁵ Чак и онда кад у језику постоји други

И у *бохемистици* се формације овог типа различито тумаче. У прво време примери типа *bez-věr-ec*, *pod-voz-ek*, *bez-motor-ov(y)* посматрани су као продукти мешаног префиксално-суфиксалног начина (Dokulil 1962: 55). Касније, у граматицама, овакве структуре се тумаче као специфичан вид *суфиксалне деривације*: оне нису мотивисане једном речи (лексемом) него везом синсематичке речи са одговарајућим обликом ауто-семантичке речи (падеж с предлогом), што се потврђује примерима типа *pod bradou* → *podbradek*, *mezi hvězdami* → *mezihvězdný*, *nad zemí* → *nadzemní* и сл. Али се ипак допушта и алтернативно тумачење, идентично оном претходном (Докулиловом), засновано на аналогiji према структурама мотивисаним једном речи – супстантивном лексемом, као што показују примери типа *cesta* → *rozcestí* (*raskršnica*), *slunce* → *výsluní* (*sunčano mesto*, *prisof*) чији сегменти *roz-* и *vý-* никад не долазе као предлози, самостално. Дакле, примери типа *podbradek* се алтернативно разврставају међу оне настале мешовитим *префиксално-суфиксалним начином*, у којима први део није предлог, већ „прави“ префикс (ГраMATика СЈ 1986: 199–200). На исти начин се тумаче и безафиксалне формације мотивисане предлошким изразима, као *na břehu* → *nábřeží* (и), *bez hlavy* → *bezhlavý* (српско *безглав*): према *doba* → *soudobný* (савремен, садашњи; истовремен) и они су префиксално-суфиксални облици (исто, 200–201). Остаје, међутим, нејасно зашто се генерализација врши у корист малобројних примера, уместо обратно – у корист бројнијих примера мотивисаних предлошко-падежним изразима.

У *словакистици*, при одређивању творбене основе, узима се у обзир и семантички критеријум, па се показало, сасвим јасно, да та основа може одражавати и комплексније номинативне јединице, тј. чвршће или лабавије везе речи, укључујући и предлошке изразе. Одатле произилази да се творбена основа може правити и од предлошких веза, што се илуструје примерима типа: *pod vodou* – *podvodný*, *po břehu* – *pobřežie*, *při zemi* – *prizemie* и сл. Па ипак се овоме додаје да се наведене изведенице могу посматрати и као да су изведене од једне (неизведене) речи, истовремено префиксом и суфиксом, тзв. *суфиксално-префиксалним начином*, аналогijом према примерима типа *výslnie*, *úslnie*, *územie*, где одсуствује мотивација предлошким изразима. И овде се може поставити питање о томе зашто ови примери, аналошки, нису прикључени оним бројнијим, мотивисаним предлошким изразима (Нореcký 1971: 45).

У *русуистици* се формације мотивисане предлошко-падежним везама посматрају као да су настале префиксално-суфиксалним начином (тј. префиксацијом у комбинацији са суфиксацијом), што се илуструје примерима као *приморье*, *безрукый*. Изричито се вели да је реч о *мешовитом начину* где је формант једнак суми форманата присутним у начинима који га чине (ГраMATика СРЛЈ 1970: 41, ГраMATика РЈ 1980: 138–139).

¹⁵ У литератури се понегде могу пронаћи конфузна и контроверзна тумачења односа предлога и префикса у дериватима мотивисаним предлошким везама, што показује следећи цитат: „У једном делу именица с префиксом и код деноминалних придева (изведених префиксално-суфиксалном творбом из именица) префикс задржава исто значење као и предлог, услед чега се твореница може мотивисати синтагмом предлог + именица: *поткровље* = оно што је *под кровом*, *противотров* = оно што делује *против отрова*, *безболан* = који је *без бола*, *ванземаљски* = који је *ван Земље* итд.“ (Клајн 2002: 177). Нејасно је, наиме, какве су то именице са префиксом, кад имају и суфикс, како се могу придеви градити префиксално-суфиксалном творбом од именица, кад су мотивисане предлошким синтагмом а не самом именицом, како префикс може чувати исто значење као и предлог, кад у наведеним примерима и нема префикса. Исти аутор се жестоко залаже да се „и наша граMATика ослободи схватања из XIX века и да изричито констатује да су префикс и предлог два различита појма“ (Клајн 2002: 178), а онда показује контрадикторност када, говорећи о посебим типовима именичких сложеница, међу њих ставља „суфиксалне творенице *оковратник* и *крајпуташ* (наизглед веома сличне префик-

део деривата, као у примерима типа *безбрижан*, семантичка парафраза показује да није реч о префиксацији, већ о суфуксацији (*безбрижан* = *који је без брига*). Творбена граница у оваквим примерима била би испред јединог творбеног форманта, а то је суфикс: *доврат-ак*, *наруч-је*, *безумљ-е*, *бездуш-ан*, *помод-ан*, и сл. Сви овакви иначе у српском језику веома продуктивни творбени типови су суфиксалног карактера. Атрибуту *префиксални* овде нема места, јер се, очигледно, у творбеном процесу не комбинују префиксација и суфиксација.¹⁶

Префиксално-суфиксална творба глагола

Традиционално се у србистици, све до данас, сви глаголи који почињу предлогом/префиксом разврставају у сложенице. Тако је не само у старијим граматикама, већ и у актуелној средњошколској граматичи. У њој се додуше говори о префиксалној творби глагола, али као подврсти слагања, а не као посебном начину творбе. О деноминалним глаголима у овој граматичи не пише се ништа, нити их има међу тамо наведеним примерима.¹⁷

У најновијој синтетичкој студији о творби речи постоји посебно поглавље насловљено као *префиксално-суфиксална творба глагола*. Ту се, поред осталог, скреће пажња на тешкоће у утврђивању критеријума у класификацији оваквих структура. Показује се да одсуство глагола без префикса није поуздан критеријум (због постојања депревербатива, посебно у песничком језику) (Клајн 2002: 292). У излагању се полази увек од префикса, а тек из другог плана говори се о суфиксима, што илуструјемо следећим цитатом: „Са *за-* и суфиксом *-ити* имамо мноштво примера, у већ познатим значењима овог префикса, пре свега са именичким основама: *забравити*, *замандалити*, *зачепити*...“ (исто, 294). И овде се поставља питање начелне природе: зашто су ове и сличне формације остале у сфери префиксације, а нису нашле место у другој књизи где је суфиксација, кад и суфикс учествује у творбеном процесу.

сално-суфиксалним типа *уз-глав-ље*, али ипак сложенице, будући да *око* и *крај* нису префикси већ предлози“ (Клајн 2002: 91). Не могу наведени деривати бити час суфиксални, час префиксално-суфиксални, час сложенице, нити се могу раздвајати од деривата типа *узглавље*, јер су настале све на исти начин: суфиксацијом предлошких веза *уз главу*, *око врата*, *крај пута*.

¹⁶ На сличан начин могу се посматрати и структуре типа *првотимац* (←први тим), *слаткоречив* (←слатка реч), *косоок* (←косе очи) и сл. (које се сматрају *сложено-суфиксалним* структурама, а заправо су продукт суфиксалне деривације, са двотематском творбеном базом).

¹⁷ У старијој и обимнијој граматичи, међутим, међу сложеним глаголима експлицитно се спомињу глаголи са именицама и придевима у основи (Стевановић ³1975: 439–440).

Циркумфикс и циркумфиксација

Термина као што су *циркумфикс*, *циркумфиксација*, те *конфикс* и *конфиксација* није било ни у српским граматикама,¹⁸ а ни у појединачним радовима србиста.¹⁹ Ми смо се са њима шире упознали приликом писања чланка за публикацију *Творба речи* (у едицији *Међународни приручник европских језика*).²⁰ У издавачевим инструкцијама за писање чланака циркумфиксација се посматра као једна од три равноправне подврсте

¹⁸ Слична је ситуација и у неким другим филологијама, у којима се поред чисте префиксације и суфиксације спомиње и мешовити префиксално-суфиксални начин, где је формант раван суми појединачних форманата двају чистих начина (префиксације и суфиксације). У русистичи се, рецимо, говори о префиксацији у комбинацији са суфиксацијом (*приморје, безрукий* и сл.), где је „формант раван сумме формантов, присућих састављајућим способом словообразования“ (ГСПЈ 1970: 41). Исп. идентично тумачење у чешкој граматици: „Vedle čistě prefixace a čistě suffixace existuje tedy v češtině i smíšený způsob prefixálně-suffixální, vyznačující se tím, že jako slovotvorný prostředek se uplatňují předpona i přípona zároveň (např. *hor(a) → pa-hor-ek*, *les → za-les-n(i)(t)*, *zelen(-ý) → na-zelen-al(ý)*). V tomto případě je slovotvorný formant roven úhrnu dílčích formantů patřících různým slovotvorným způsobům, tj. prefixací a suffixací“ (Gramatika ČJ 1986: 200).

¹⁹ Постоји само један чланак у чијем наслову фигурира термин *циркумфикс*. Ауторка нас у њему информише о употреби овог и њему сродних појмова пре свега у русистичи. Из чланка се јасно види да се појам циркумфиксације поклапа са појмом префиксално-суфиксалне творбе, што се види и из следећег цитата: „Циркумфикс као творбени формант мало је познат у нашој лингвистичкој науци. Уобичајено је у словенским језицима да се творбени типови морфематске, одн. афиксалне творбе речи углавном називају према творбеном средству – афиксу: префикс, суфикс, интерфикс, постфикс и др. Овде ћемо размотрити примену тог принципа у настојању да се регистар творбених форманата у систему творбе речи руског и српског језика, уврсти и циркумфикс, између осталог и као погоднији једнословни термин за иначе називану префиксално-суфиксалну творбу“ (Матијашевић 2009: 316). О циркумфиксу се узредно пише и у једном речнику творбених форманата, где се међу афиксима поред префикса и суфикса, наводе и циркумфикси, а као пример се даје „do-...-an, као у *doživotan* (=do-+život+an)“. Даље се констатује да је издвојена „kategorija cirkumfiksa umesto onoga što se u serbokroatistici tradicionalno naziva prefixalno-sufiksalna tvorba. Razlog tome nije samo upotreba već ustaljenog naziva u globalnoj lingvistici nego prvenstveno to što prvi i drugi deo cirkumfiksa imaju nerazloživo značenje, tako onda do-...-an u *doživotan* znači 'koji se odnosi na period do kraja X' i to značenje nije prost zbir značenja sufiksa i prefiksa“ (Šipka 2003: 6–7). У млађем издању овог речника аутор нешто друкчије образлаже овај појам: „Афикс који се налази испред основе назива се *префиксом*, онај иза ње *суфиксом*, онај који је унутар основе назива се *инфиксом*, онај око основе *циркумфиксом*, а онај који само повезује два дела лексеме назива се *интерфиксом*, морфем који је одвојен од основе назива се *еџофикс*“ (Šipka 2005: 18). Потврда за циркумфикс је иста: „*doživotan* cirkumfiks do..an, osnova = *život*“ (исто, 19). Аутор, међутим, не користи термин циркумфиксација, али се може закључити да је у његовом схватању циркумфиксација = префиксално-суфиксална творба. (Исп. ауторову неспретну формулацију, из првог цитата, по којој категорија циркумфикса замењује назив префиксално-суфиксална творба. Не може се, наравно, називом афикса заменити творбени начин, процес). Као пример за префиксално-суфиксалну творбу наводи придев *бес/пут/ан*, а заправо је реч о суфиксалном деривату мотивисаном предлошком везом *без пута*, као што је и у првом примеру *доживотан*, мотивација истог типа (предлошко-падежна веза *до живота*).

²⁰ Исп. Word-formation, An International Handbook of the Languages of Europe, Editors: Peter O. Müller, Ingeborg Ohnheiser, Susan Olsen, Franz Rainer, Publisher: De Gruyter Mouton, Berlin – New York.

деривације (рецимо, у категорији десупстантивних именица разликују се *префиксација*, *суфиксација* и *циркумфиксација*). Поштујући издавачеве инструкции у свом смо чланку, који носи назув *Serbian*, навели извештај број примера циркумфиксације именица, придева и глагола, од којих овде издвајамо следеће:

- а) десупстантивне именице (непродуктивна творба): *анти-алкохол-изам* ‘покрет против алкохола’, *анти-аутоном-аш* ‘који је против аутономије’, *хипер-витамин-оза* ‘поремећај у организму због превеликих доза уношења витамина у организм’.²¹
- б) десупстантивни придеви (непродуктивна творба): *про-срп-ски* (←*Србин, Србија*), *а-политич-ан* (←*политика*) и сл.
- в) десупстантивни глаголи (продуктивна творба): *за-чеп-ити* (←*чеп*), *на-лакт-ити се* (←*лакат*), *нат-крил-ити* (←*крило*), *о-међ-ити* (←*међа*), *по-шум-ити* (←*шума*), *пре-мост-ити* (←*мост*), *при-земљ-ити* (←*земља*), *раз-глас-ити* (←*глас*), *у-облич-ити* (*облик*), *с-кор-ити* (←*кора*), и сл.
- г) деадјективни глаголи (продуктивна творба): *за-густ-ити* (←*густ*), *на-сит-ити* (←*сит*), *над-вис-ити* (←*восок*), *по-нов-ити* (←*нов*), *о-бр-кат-ити* (←*бркат*), *об-јасн-ити* (←*јасан*), *при-чврст-ити* (←*чврст*), *раз-јасн-ити* (←*јасан*), *ис-прав-ити* (←*прав*), *с-тањ-ити* (←*тањи*), *у-прост-ити* (←*прост*); *о-пуст-и/ети* (←*пуст*), *по-ружн-ети/по-ружњ-ети* (←*ружан*); *о-теж-ати* (←*тежи*); *у-брз-ати* (←*брз*), *у-већ-ати* (←*већи*), *рас-крупњ-ати* (←*крупан*), и сл.

Примери показују да је циркумфиксација слабе продуктивности у творби именица и придева, а изразито продуктивна у творби глагола.

Закључне напомене

Основни начин творбе речи у српском, као и у другим словенским језицима, јесте *извођење* (*деривација*). Продукт овог творбеног начина је *изведеница* (*дериват*, у ужем смислу). Структуру изведенице чине *творбена основа* и афикси. Творбена основа се гради од једне речи (лексеме), али и од структура синтагматског карактера (међу којима су и предлошко-падежне везе). Деривати мотивисани предлошко-падежним везама само визуелно наводе на помисао да су настали префиксално-суфиксалном творбом, тј. да се у творбеном процесу комбинују префиксација и суфиксација. Афикси су *префикс*, *суфикс* и *циркумфикс*. Дериват може имати само један афикс: то значи да, начелно, не постоји комбинована, односно префиксално-суфиксална творба. Префикс долази испред целе

²¹ Деривате мотивисане предлошко-падежним везама типа *беземљ-аш* (←*без земље*), *доврат-ак* (←*до врата*), *загор-је* (←*за гором*), *измагл-ица* (←*из магле*), *међувођ-е* (←*међу водама*), *надлакт-ица* (←*над лактом*); *напрст-ак* (←*на прсту*), *огрл-ица* (←*о грлу*), *оковрат-ник* (←*око врата*), *подбрад-ак* (←*под брадом*), *помод-ар* (←*по моди*), *предграђ-е* (←*пред градом*), *прикрај-ак* (←*при крају*), *укос-ница* (←*у коси*), *укућ-анин* (←*у кући*), *узглав-ак* (←*уз главу*), *ванземаљ-ац* (←*ван земље*), и др. сматрамо суфиксалним дериватима мотивисаним предлошко-падежним везама.

речи, модификује њено лексичко значење, али не дира у њене граматичке карактеристике. Суфикс долази после творбене основе: мења значење основинске речи (основинских речи) од које је сачињена та основа, често мења и њене граматичке специфичности. Циркумфикс обухвата творбену основу са обе стране, мењајући, по правилу, категорију којој припада основинска реч. Према врсти афикса извођење се дели на *префиксацију*, *суфиксацију*, *циркумфиксацију*. Слагање (композиција) у поређењу са афиксалним начинима, мање је продуктиван творбени начин. Неосновано је у сложенице, као продукт слагања, укључивати структуре типа *женомрзац* (←мрзети жене), будући да лексема **мрзац* не постоји.

ЛИТЕРАТУРА

- Белић Александар. *Савремени српскохрватски књижевни језик*. II. Наука о грађењу речи. Београд, 1949.
- Грамматика СРЈЈ: *Грамматика современного русского литературного языка*. Академия наук СССР. Москва, 1970.
- Грамматика РЈ: *Русская грамматика*. Академия наук СССР. Москва, 1980.
- Карацић Вук Стефановић. Главна свршивања суштествителни и прилагателни имена у српском језику. Даница. Беч, 1828: 1–135.
- Клајн Иван. *Творба речи у савременом српском језику*. Први део. Слагање и префиксација (Прилози граматици српскога језика I). Београд, 2002.
- Клајн Иван. *Творба речи у савременом српском језику*. Други део. Суфиксација и конверзија (Прилози граматици српскога језика II). Београд, 2003.
- Маројевић Радмило. „Творба речи у савременом српском језику Ивана Клајна (I). Први део. Слагање и префиксација. 2002“. *Српски језик* 1–2 (2005): 685–779.
- Матијашевић Јелка. „Циркумфикс као творбени формант“. *Славистика* 13 (2009): 316–326.
- Станојичин Живојин, Поповић Љубомир. *Грамматика српскога језика за гимназије и средње школе*. Београд, ¹¹2008.
- Стевановић Михаило. *Савремени српскохрватски језик I*. Београд, ³1975.
- Ђорић Божо. *Творба именица у српском језику*. Београд, 2008.
- Улуханов И. С. *Словообразовательная семантика в русском языке и принципы ее описания*. Москва, 1977.
- Улуханов И. С. *Единицы словообразовательной системы русского языка и их лексическая реализация*. Москва, 1996.
- Dokulil Miloš. *Tvoření slov v češtině. Teorie odvozování slov*. Praha, 1962.
- Gramatika ЁЈ: *Mluvnice češtiny* (I). Fonetika. Fonologie. Morfonologie a morfematika. Tvoření slov. ACADEMIA. Praha, 1986.
- Gramatika РЈ: Grzegorzycykowa Renata, Laskowski Roman and Wróbel Henryk (eds.). *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*. Warszawa, 1984.
- Grzegorzycykowa Renata, Puzynina Jadwiga. *Słowotwórstwo współczesnego języka polskiego. Rzeczowniki sufiksalne rodzime*. Warszawa, 1979.
- Horecký Ján. *Slovenská lexikológia I. Tvorenie slov*. Bratislava, 1971.
- Šipka Danko. *Glosar tvorbenih formanata*. Beograd, 2003.
- Šipka Danko. *Glosar tvorbenih formanata*. Beograd, ²2005.
- Waszakowa Krystyna. *Przejawy internacjonalizacji w słowotwórstwie współczesnej polszczyzny*. Warszawa, 2005.

Božo Ćorić

ZUR KOMBINIERTEN WORTBILDUNG AUF BASIS
ANDERER NAHER BEZEICHNUNGEN

Zusammenfassung

Gegenstand dieser Arbeit ist der Begriffs- und Terminiapparat auf dem Gebiet der Wortbildungsverfahren, wie er in der serbischen Derivatologie verwendet wird. Die Aufgabenstellung kann definiert werden als Feststellung der Beziehungen zwischen Wortbildungsverfahren, ihres quantitativen Verhältnisses zueinander, wie auch die Korrektheit und die Schwierigkeiten bei der Exemplifizierung kombinierter Wortbildungsverfahren.

Der Terminus *kombinierte Wortbildung* findet in der Serbistik eine breite Anwendung: er wird vorrangig in der aktuellen prestigeträchtigen Mittelschulgrammatik der serbischen Sprache verwendet (von woher er sich verständlicherweise in der Schulpraxis ausbreitete). Dieser Wortbildungstyp wird dort als Kombination der *Ableitung* (Derivation) und der *Zusammenfügung* (Komposition) gedeutet und wird als Subklasse der *Komposition* aufgefasst. Im Zusammenhang damit handelt es sich bei den Ergebnissen der Wortbildung hier um Komposita (motiviert durch Syntagmen). Explizit wird behauptet, dass auf diese Art nur Nomina und Adjektive entstehen. Zur Illustration werden Beispiele angeführt wie *do-vrat-ak* ‚Türpfosten‘ (←*do vrata* ‚bis zur Tür‘), *oko-vrat-nik* ‚Kragen‘ (←*oko vrata* ‚um den Hals herum‘), *bez-boj-an* ‚farblos‘ (←*bez boje* ‚ohne Farbe‘), *bez-brad-ø* ‚Bartlos‘ (←*bez brade* ‚ohne Bart‘); *rib-o-lov-ac* ‚Fischfänger‘ (←*loviti ribe* ‚Fische fangen‘), *ran-o-rani-lac* ‚Frühaufsteher‘ (←*raniti rano* ‚früh aufstehen‘), *ruk-o-pis-ø* ‚Manuskript‘ (←*pisati rukom* ‚mit der Hand schreiben‘), *brz-o-nog-ø* ‚schnellfüßig‘ (←*brze noge* ‚schnelle Füße‘), *bistr-o-um-an* ‚scharfsinnig‘ (←*bistar um* ‚scharfer Sinn‘) usw.

Derivate des Typs *dovratak*, *bezbojan* (motiviert durch präpositionale und Kasusbeziehungen) werden von einigen älteren Autoren (erste Hälfte des 20. Jahrhunderts) als syntagmatische Komposita und abgeleitete Komposita bezeichnet.

In der jüngeren Zeit werden Beispiele wie *dovratak*, *bezbojan* u.ä. als Produkte der Präfix-Suffix-Bildung angesehen, Beispiele wie *ribolovac*, *bistrouman* u.ä. als Produkt der komplexen Suffixbildung.

Benennungen wie *konfiksacija* (Konfixbildungen) oder *cirkumfiksacija* (Zirkumfixbildungen) tauchen in der Serbistik nur sporadisch auf.

Häufig wird dasselbe Derivat zur Illustration unterschiedlicher Wortbildungsverfahren sowie unterschiedlicher Motivation hinzugezogen. So wird das Derivat *podvožnjak* ‚Unterführung‘ als Kompositum eingegliedert (wegen der Präposition/ des Präfixes *pod*, als Relikt der traditionellen Lehre), deadjektivische Ableitung (wegen Motivierung durch das Adjektiv **podvozni*, das es nicht gibt), deverbale Ableitung (wegen Motivation durch das Verb **podvoziti*, das es ebenfalls nicht gibt), als Präfix-Suffix-Bildung (*pod-vož-njak*).

Stichworte: kombinierte Wortbildung, Zirkumfixbildungen, Präfix-Suffix-Bildung, Ableitung, Kompositum eingegliedert.

Ксенија Ј. Кончаревић

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за славистику*

kkoncar@open.telekom.rs

ИНДИКАТОРИ РЕЛИГИОЗНОСТИ У ВЕРБАЛНО- -АСОЦИЈАТИВНОЈ МРЕЖИ РУСКОГ И СРПСКОГ ЈЕЗИКА

У раду се спроводи анализа садржине и структуре асоцијативних поља лексема из семантичког поља „религија и Црква“ у руском и српском језику са циљем идентификовања индикатора религиозности у свести просечних носилаца језика. Добијени резултати доводе се у корелацију са новијим социолошким испитивањима религиозности грађана Русије и Србије.

Кључне речи: теоллингвистика, социологија религије, религиозност, асоцијативна поља лексема, савремени српски језик, савремени руски језик.

In this paper we have conducted an analysis of the content and structure of associative fields of lexemes from the semantic field of “religion and church” in Russian and Serbian languages, with the goal to identify indicators of religiousness in the consciousness of an average language user. The obtained results have been correlated with the recent sociological research of the religiousness of the Russian and Serbian citizens.

Key words: theolinguistics, sociology of religion, religiousness, associative fields of lexemes, contemporary Serbian language, contemporary Russian language.

I. Уводна разматрања

Материјал асоцијативних речника,¹ посебно у последње две деценије, служи као основа за бројна лингвистичка, психолошка и социолошка

* Рад је израђен у оквиру пројекта „Српска теологија у XX веку: фундаменталне претпоставке теолошких дисциплина у европском контексту – историјска и савремена перспектива“, који финансијски подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (евиденциони број пројекта 179078).

¹ У славистици је задуго најшире био познат речник асоцијативних норми руског језика који је саставио ауторски колектив под руководством А. А. Леонтјева (1977). Док је први речник асоцијативних норми руског језика и обимом и структуром донекле имао карактер огледне свеске, мада је реално његов научни домет био већи, речник асоцијативних норми руског језика Ј. Н. Караулова и коаутора (Караулов и др. 1994), у три тома, сваки са по два засебна дела, и обимом и структуром представља до сада најпотпунији асоцијативни речник неког словенског језика. Рад на том речнику подстакао

истраживања, пошто се сматра да се на основу њега може добити најпотпунија слика језичке свести савремених говорника, другачије тешко доступна анализирању. Когнитивно-лингвистичка проучавања семантике и лингвоконцептолошка истраживања практично су немогућа без анализе асоцијација или валидних асоцијативних поља.

За разлику од једнојезичких речника који фиксирају значења лексема представљених у репрезентативном корпусу текстова, асоцијативни речници фиксирају норме употребе одређене лексеме (стимулуса у асоцијативном експерименту) у језичкој продукцији просечног носиоца језика.

У изради асоцијативних речника користи се слободни асоцијативни експеримент током којег испитаници добијају списак стимулуса на које дају само један одговор. По традицији која датира још од почетка двадесетог века, од првог објављеног речника Кента и Розанова из 1910. године (Kent – Rosanoff 1910), испитаницима се даје листа од 100 стимулуса и одређено ограничено време за које треба да напишу реакцију (обично неколико секунди по реакцији). Све добијене реакције на један стимулус чине асоцијативно поље (АП), и оно се представља као списак реакција датих у опадајућем низу, у зависности од броја истоветних реакција.

Тако, један фрагмент АП *вера* у *Асоцијативном речнику српскога језика* (Пипер и др. 2005: 135) изгледа овако: *вера* *нада* 120, *Бог* 117, *црква* 104, *у Бога* 38, *крст* 30, *љубав* 29, *религија* 26, *хришћанство* 22, *православље* 17, *у себе* 10, *невера*, *живот* 6, *нација*, *православна*, *у људе*, *у живот* 5 итд. Цифра после сваке реакције, или после последње реакције, уколико их има више, упућује на број испитаника који је дао такав одговор на стимулус. Појединачне реакције не обележавају се посебном цифром. На крају речничког чланка налазе се цифре које дају следеће информације: указује се на укупан број испитаника,² укупан број различитих реакција, број испитаника који нису реаговали на дати стимулус, као и број појединачних реакција (које је имао само један испитаник).³ Ови подаци релевантни су за проучавање веза међу стимулусом и реакцијом: на пример, велики број појединачних реакција може указивати на нестабилност појма означеног стимулусом у асоцијативном систему језика, док велики број испитаника који нема асоцијацију упућује на могућност (и потребу) истраживања узрока ове појаве (у нашем корпусу, као што ћемо видети,

је рад на другим истраживањима која су у вези с проучавањем вербалних асоцијација у руском језику. Међу њима се издвајају асоцијативна граматика руског језика Ј. Н. Караулова (1993) и фразеолошки асоцијативни речник Доброволског и Караулова (1994). Веома информативан приказ историјског развоја и савременог стања у изради асоцијативних речника у славистици в. у: Пипер 2003; Драгићевић 2010: 39–53.

² У случају *Асоцијативног речника српскога језика* увек је било 800 испитаника, док у *Руском асоцијативном речнику* број анкетираних за поједине речничке чланке варира од 90 до 500.

³ У *Асоцијативном речнику српскога језика* (Пипер и др. 2005) се, у загради, дају и подаци о броју испитаника мушког пола, броју испитаника са друштвених смерова средњих школа и факултета и броју испитаника са природних смерова. Ово се не бележи у *Руском асоцијативном речнику*.

ти узроци су највероватније непознавање значења речи, одсуство жеље за iskazivanjem било kakve asocijације на задати стимулус из разлога чувања интимности својих осећања или приватности уверења, својеврстан бојкот анкетара и др.). Реакције које се налазе на првим местима чине центар асоцијативног поља и најчешће управо оне представљају предмет проучавања, мада се приликом семантичке анализе не смеју занемарити ни мање фреквентне, па ни појединачне реакције, због могућности да испитаници на различите начине вербализују исти садржај.

Постоји неколико врста реакција које се појављују приликом асоцијативног експеримента, па тако и у асоцијативном речнику, који је резултат масовног асоцијативног експеримента (илустроваћемо их примерима из нашег корпуса – лексемама из сакралне сфере): *синтагматске*, када пар стимулус-реакција припада различитим врстама речи и представља синтагму (на пример, *побожан – човек, побожан – бити, вера – у Бога*), *парадигматске*, када се појављују реакције на други начин повезане са стимулусом, али припадају истој врсти речи (*духовност – продуховљеност, побожан – смеран*) и индивидуалне (субјективне) реакције, чије порекло није транспарентно, и не уклапа се у утврђене моделе (нпр. *побожан – врело, зарони, лопта; вера – детелина, жута боја; духовност – бело, очи, плаво, звезда*). На основу нашег искуства у обради асоцијативних поља која су језички индикатори религиозности можемо рећи да је број оваквих реакција веома мали, и своди се на појединачне случајеве који су практично занемарљиви у односу на цело асоцијативно поље. Рајна Драгићевић говори о типовима веза (Драгићевић 2010: 76–83) који у потпуности одговарају реакцијама присутним у асоцијативним пољима која су предмет нашег интересовања:⁴ координацијске (*духовност: просвећеност, испуњеност, образованост; црква: синагога, џамија*); колокацијске (*православни: календар, хришћанин, верници*); хипонимске и хиперонимске (*црква: богомоља*), антонимске (*побожност: безбожност, непобожност*); синонимске (*вера: убеђење, вероисповест*); узрочно-последичне (*побожан: иде у цркву, поштује веру, дуга сукња*); ситуационе (*црква: молитва, свештеник, празник, звоно, тамјан, иконе*).

Пошто се ситуација анкетања може посматрати и као дијалог аутора теста (или испитивача) и учесника у експерименту, добијене су и анкете које указују на непостојање жеље да се ступи у комуникацију, тако да поред неких стимулуса стоје, на пример, речи *смор, с..ње, секс* као израз револта, односно бојкота анкетања, или је избегнут било какав одговор (за стимулус *вера* одговор у виду било које реакције није дало 24, односно 3% испитаника, за стимулус *духовност* – 46, односно 5,75%, *православни* – 50, одн. 6,25%, *побожност* – 59, одн. 7,37%, и *црква* чак 90, одн. 11,25% од укупног броја испитаника).⁵ Уобичајене су у асо-

⁴ Сви примери који следе ексцерпирани су из *Асоцијативног речника српскога језика*, при чему је прва наведена реч стимулус – одредница, а остале су реакције.

⁵ О узроцима ускраћивања одговора или бележења провокативних реакција у анкети в. Караулов 1996: 88–91.

цијативном експерименту и реакције – „одговори” на стимулус који се сматра питањем, на пример: *побожан – нисам, јесам, био увек, да; духовност – дивим се, лепо, битно*. Један број реакција може се објаснити преко прецедентних текстова, када стимулуси или асоцијати представљају саставни део изрека, пословица, наслова популарних дела – песама, романа, филмова, политичких парола и сл. који су широко познати у датој социокултурној заједници, или се са њима могу лако довести у директну везу: *православље – Галија* (реминисценција на популарну песму „Православље долази са југа“ у извођењу нишке рок групе „Галија“); *вера – нада, љубав* (прецедентни текст: „А сад остаје вјера, нада, љубав, ово троје“ – 1. Кор. 13, 13); *вера – и невера, или невера* (реминисценција на стихове из народних епских песама: „прва вјеро, потоња невјеро“, „видјећемо на Косову равном/ ко је вјера, а ко је невјера“). Понекад се као стимулуси појаве речи које имају хомониме или хомографе: *вера – вариола* (назив болести, али и познатог филма о епидемији с почетка 70-их година), *алоа* (фитоним, и уједно назив фармацеутског препарата), *Павладолска* (наслов чувене поеме Матије Бећковића); *црква – Бела* (топоним), тако да је на основу реакција могуће одредити како је испитаник схватио (прочитао) стимулус. На пример, за стимулус *духовност* међу изузетно бројним реакцијама које се односе на њена лексичка значења – спиритуалност или продуховљеност (*просвећеност, узвишеност, мистика, монаштво, теологија, култура, уметност, музика, мисао*) појавиле су се и реакције *смех, хумор, шала, вицеви, Чкаља*, које су очигледно изазване асоцијацијом на пароним *духовитост*, као и реакције *духови, Каспер*, које су резултат погрешне идентификације значења лексеме *духовност* (податак да је добијено 92 неадекватне реакције на стимулус *духовност*, а да 46 од укупно 800 испитаника (5,75%) није дало никакав одговор, довољно јасно упућује на закључак да се ова лексема налази у полуактиву или пасивном лексичком фонду просечног носиоца српског језика, односно да је њено значење у масовној свести често обележено неодређеношћу, нејасношћу и несигурношћу у погледу употребе).

Резултати слободних асоцијативних експеримената (који су у основи стварања асоцијативних речника) сматрају се објективним, тачним и подложним проверама. Слабост овако добијеног материјала је у томе што у значајној мери зависи од услова експеримента, старости испитаника, њиховог образовања, пола, професије, искуства итд. Ово се, међутим, може занемарити уколико се обрађују валидна асоцијативна поља. Број испитаника – учесника у анкети од велике је важности за добијање релевантних података, јер је установљено да се резултати анкета за број испитаника који је већи од 500 не разликују од оних где их је 500, због тога што долази до засићења асоцијативно-вербалне мреже, другим речима, не појављују се нове реакције које имају фреквенцију већу од 1 (Стефановић 2012: 14). Валидна асоцијативна поља представљају асоцијативну норму, јер садрже практично све везе стимулуса са другим речима

које се чувају у меморији сваког носиоца конкретnog језика и припадника дате културе са нормалном психом.

Истраживање асоцијативних поља као материјалног показатеља језичке свести у Русији интензивирано је деведесетих година XX века, када се појавио *Асоцијативни речник руског језика*. Почетком 2005. појавио се први том *Асоцијативног речника српског језика*, који је постао нови извор за проучавање вербално-асоцијативних мрежа у словенским језицима. Међу тематским групама на које се тражила реакција⁶ нашли су и појмови који се односе на религиозност (*вера, духовност, побожан, побожност, православни, црква, Свети Сава* – укупно 7 у целокупном корпусу). Шест година касније рад на српском језичком материјалу заокружен је појавом *Обратног асоцијативног речника српског језика (други део: од реакције ка стимулусу)* (Драгићевић и др. 2011).

Захваљујући појави поменутих речника, постала су могућа конфронтациона истраживања асоцијативних поља у руском и српском језику. За сада је најкомплетније обрађен комплекс асоцијативних поља везаних за чланове уже породице (Стефановић 2012: 22–92). Лексика из сакралне сфере до сада није била испитивана на овај начин.⁷ Један од узрока неистражености АП лексема из сакралне сфере може бити и одсуство тих лексичких јединица из језгра језичке свести савремених носилаца српског језика.⁸ Ипак, овај податак не умањује социолошки и културолошки значај проучавања квантитативних и квалитативних аспеката присуства представа из сакралне сфере у асоцијативно-вербалној мрежи српског језика.

У овом раду позабавићемо се сликом религиозности⁹ која се може добити анализом асоцијативних поља са стимулусима везаним за сферу

⁶ Тематске групе лексема које су одабране за АРСЈ биле су боја, звук, облик, делови тела, емоције, особине, простор, време, народи, језици, политика, историја, национална култура (у том контексту и религија), савремена наука, храна и најфреквентније лексеме из општег лексичког фонда.

⁷ М. Стефановић је применом методологије анализе асоцијативног поља одредио психолингвистичко значење лексеме *црква* у поређењу са њеним лексикографским значењем, али искључиво на монолингвалном плану (у савременом српском језику) (исп. Стефановић 2013).

⁸ Према подацима из *Обратног асоцијативног речника српског језика*, језгро језичке свести Срба сачињава следећих 30 речи (стр. 9): 1. живот, 2. човек, 3. љубав, 4. ја, 5. срећа, 6. досада, 7. ништа, 8. страх, 9. људи, 10. глупост, 11. школа, 12. лепо, 13. лаж, 14. новац, 15. кућа, 16. рат, 17. смрт, 18. туга, 19. свет, 20. лепота, 21. увек, 22. лоше, 23. паре, 24. успех, 25. рад, 26. добро, 27. бол, 28. бело, 29. све, 30. само (Драгићевић и др., 2011: 9).

⁹ Религиозност у овом истраживању диференцирамо у односу на црквеност. Црквеност је ужи појам од религиозности, пошто има религиозних људи који не учествују у црквеном животу, као што има и оних који учествују у извесној мери у црквеном животу а да нису религиозни по психолошким параметрима религиозности („субјективни систем ставова и систем унутрашњих трајних диспозиција који укључује веровања, знања, осећања и понашања“ – исп. Kubiś 1999: 77). Социолошки се лакше детектује формална религиозност, посебно када она представља обичајну норму средине или легитимацију друштвеног положаја појединца или групе, или везивно ткиво друштвене заједнице. У социолошким емпиријским истраживањима класична религиозност се

сакралног у руском и српском језику, представљеним у асоцијативним речницима ових двају језика. Нагласићемо да материјал из руског и српског језика није апсолутно упоредив, пре свега због чињенице да у постојећим асоцијативним речницима нису представљене идентичне лексеме из сфере која нас овде интересује, као и због тога што су поједина асоцијативна поља у *Асоцијативном речнику руског језика* суженија, пошто је анкетирани мањи број говорника.¹⁰ Ово, међутим, не представља озбиљну сметњу за добијање слике о структури асоцијативних поља, будући да је највећи број асоцијативних поља које анализирамо валидан, са 500 и више реакција. Испитаници су по узрасним и образованим карактеристикама блиски онима који су учествовали у изради *Руског асоцијативног речника*.

С обзиром на познату чињеницу да се асоцијативни експеримент може посматрати као симулација дијалога у којем испитивач давањем одређеног стимулуса провоцира испитаника на наставак „комуникације“, не изненађује знатан број реакција које садрже експлицитну оцену, лични став о религијском феномену именованом стимулусом. Пошто је очекивано да испитаници имају разноврсна искуства у вези са религијом, Црквом, духовношћу, присутан је велики број реакција са фреквенцијом 1 у односу на укупан њихов број. На пример, за стимулус *Њобожан* забележено је 175 различитих реакција, а од тога је 130 са фреквенцијом 1, за стимулус *духовност* 179 различитих, а 130 са фреквенцијом 1, за стимулус *Њобожност* 205 различитих, од тога 157 идеосинкретичних реакција. Међутим, сâм број реакција са фреквенцијом 1 није кључан за анализу садржаја и структуре асоцијативног поља, јер се оне, заједно са фреквентнијим асоцијатима, групишу на основу семантичке и когнитивне сличности.

Предмет нашег интересовања, као што смо већ констатовали, јесте религиозност у језичкој свести говорника српског и руског језика. Постојала су два мотива за спровођење овог истраживања – социолошки, односно социолингвистички, и интралингвистички. Са социолингвистичке

обично разија на два конститутивна елемента – на религиозну свест, у широком распону веровања, осећања и религијског доживљаја, и на религијско понашање и удруживање (одлажење у цркву, учешће на службама, практиковање индивидуалне молитве, поста, пружање материјалне потпоре Цркви). Црквеност подразумева познавање њених правила, упражњавање обреда, поштовање обичаја, прихватање њеног свакодневног живота, једном речју, добровољно прихватање Цркве усвајањем њеног установљеног и устаљеног начина живота и мишљења (Чеснокова 2005: 4).

¹⁰ При изради *Руског асоцијативног речника* за мањи број АП анкетирано је око 100 испитаника – изворних носилаца руског језика узроста од 17 до 27 година, а за већи – око 500. Млађа популација пунолетних грађана, уз то са академским образовањем (студенти прве три године различитих високошколских установа), изабрана је за анкетање из два разлога: прво, зато што су аутори сматрали да ће управо ова популација знатно утицати на развој језика у догледној будућности, и друго, зато што се очекује да на њихову језичку свест утиче и одабрани профил студија. Стога аутори у предговору констатују да је *Руски асоцијативни речник* „излаз у будућу језичку свест Руса“ (Каратулов и др. 1994: 5). При изради *Асоцијативног речника српског језика* анкетирана је и студентска, али и старија средњошколска популација, што обезбеђује поклапање узрасних карактеристика узорка.

тачке гледишта занимало нас је рефлектовање актуелних промена и религиозности грађана постатеистичког и посттоталитарног друштва у језичкој свести Срба и Руса. Општа слика религиозности у савременом руском и српском друштву готово је идентична. Основни налаз истраживача у области социологије религије,¹¹ који је заједнички обема срединама, јесте да се крајем 80-их и почетком 90-их година прошлог века после низа деценија друштвена свест трансформисала од декларисаног атеизма ка декларисаној вери. У таквом идејном трансформисању структура верничке популације се постепено консолидовала, тако да је током прве деценије XXI века поново постигнута њена релативна стабилност. Међутим, религијска ренесанса до које је дошло у минуле две деценије у Руској Федерацији и у Републици Србији, како показују релевантна истраживања, има извесна унутарња ограничења, тако да ревитализација религијског и црквеног није тако непроблематична појава (поред снажног проправославног консензуса, декларисане религиозности и вере у Бога, међу грађанима обеју земаља присутни су и идејни синкретизам, аморфност религијске свести, селективност веровања у догматске поставке хришћанства, а уочен је и проблем адекватног практичног религијског понашања, односно изражавања црквености (ортопраксије) у самој декларисаној верничкој популацији. Значајан је и налаз да се слика типичног верника данас разликује од представе из периода пре краја 80-их година: данас се за типичног конвенционалног верника више не би могло, као раније, рећи да потиче из руралне средине, да је углавном припадник старије генерације, да је женског пола и да је са нижим нивоом образовања (Благојевић 2011: 66–71).

Други повод за приступање овоме истраживању, поред неоспорне сличности, јесу и значајне разлике у садржају асоцијативних поља чији су стимулуси биле именице и придеви којима се означавају феномени у домену сакралног и њихова обележја, као и разлике у религиозности носилаца руске и српске културе. Пошто се сматра да валидна асоцијативна поља представљају најпотпунији доступан материјал који одражава језичку свест просечних савремених говорника, она су и била полазна тачка испитивања.

Ограниченост обима ове публикације дозвољава нам да методологију истраживања религиозности у савременој језичкој свести Срба и Руса илуструјемо само најкарактеристичнијим процедурама. Показаћемо на који начин је могуће анализирати садржину и структуру АП лексема

¹¹ Актуелно стање религиозности грађана Србије по критеријумима индикатора религиозности сврстаних у три категорије (индикатори верске идентификације, индикатори верске догматике и индикатори црквености представљено је у: Благојевић 2011: 43–72). Веома информативна у овом погледу је и монографија З. Кубурић (Кубурић 2010), која нуди актуелне податке о верском идентитету грађана Србије. Од емпиријских истраживања религиозности грађана Руске Федерације крајем XX и почетком XXI века поменућемо монографију В. Ф. Чеснокове (2005), студије Б. Дубина (2004), Н. Митрохина (2007) и Ј. Сињелине (2010).

из семантичког поља „религија и Црква“ у руском и српском језику са циљем идентификовања индикатора религиозности у свести просечних носилаца двају језика. Из *Асоцијативног речника српскога језика* анализирали смо 6 стимулуса – *вера, духовност, побожан, побожност, православни* и *црква*, а из *Руског асоцијативног речника* – 12 стимулуса: *Бог, Богородица, вера, духовный, Иисус, святая, свято, святой, святость, храм, Христос, церковь*.

II. Анализа садржине АП

Материјал асоцијативних речника може се класификовати на основу различитих критеријума. Овде ћемо применити принцип семантичке и концептуалне блискости реакција, тако да ћемо издвојити 17 група које обухватају блиске реакције у анализираним асоцијативним пољима оба језика. Приликом анализе нећемо свим групама посветити подједнаку пажњу, пошто је циљ нашег истраживања уочавање истоветности, сличности и разлика које се манифестују у језичкој свести носилаца руског и српског језика, а односе се на индикаторе религиозности.

Групе које су издвојене су: дефиниција, функционалне везе у домену религије, функционалне везе изван религије, идентификација са конкретном религијом, позитивне емоције и оцене, негативне емоције и оцене, неутралне синтагматске везе (модел двеју речи), прецедентни текстови, личносно, интерперсонално, аксиолошко значење, веза са националним идентитетом, идентификација са конкретном особом, друго значење, егзистенција, локација, опозити, рима и слободна асоцијација. Овако груписане реакције, као што ћемо имати прилике да уочимо, нису присутне код свих стимулуса. Напоменућемо да су називи група условни, и да је њихово издавајање послужило као средство у функцији прегледније систематизације материјала. На пример, за стимулус *побожан* у српском језику реакције ћемо груписати на следећи начин:

Функционалне везе у домену религије: *црква 82, Бог 40, поп 24, вера 22, религија 15, свештеник 12, крст 9, веровање 3, Амен, Библија, црквењак, дух, манастир, монах, спас;*

Функционалне везе изван религије: *наука;*

Неутралне синтагматске везе: *човек 286, бити 9, старац, младић 3, дечак, дечко, деда, грађанин 2, баба, чика, дека и бака, друг, ђак, кум, људи, момак, муж, родитељ, познаник, студент;*

Дефиниција: *верник 28, веран 19, религиозан 15, верује 2, богом дан, богоугодан, богу близак, божији, црквен, дуга сукња, иде у цркву, крштен, молити, обузет црквом, очи дубоке, оковратник, поштује веру, православан, средњовековни јунак, теолог, вера у Бога, вероиспосник, веровати, воли Бога;*

Позитивне емоције и оцене: *добар 8, смиран 3, благ, искрен, културан, миран, поштен, скроман, скрушен, увек 2, да, диван, занимљив, идеалан,*

к'о Бог, леп, лепа, љубав, моћ, неискварен, невин, нормалан, одан, одмерен, племенито, прави, просветљен, сигуран, смирен, смирена, свака му част, светац, тих, узвишен честит, чисто;

Идентификација са конкретном религијом: *хришћанин 4, православ-вац 2, муслиман, православље;*

Егзистенцијално: *нисам 2, ако, био, био увек, да, јесам, можда, не, није свако, свако, срећом;*

Личносно, интерперсонално, аксиолошко значење: *ја 3, сам ја, верујем;*

Негативне емоције и оцене: *фанатик, глуп 3, залуђен, кретен, лажно 2, неук, досада, глупост, лудак, незналац, пас, педофил, подлац, помирен, порњићар, поводљив, празнина, сатанизам, сиромах, сујеверан, сувише, тужан, уплашен, залудан, залуђеност, занесеност;*

Веза са националним идентитетом: *Србин 4, народ 2, Срби;*

Опозити: *атеиста 11, атеист, безбожан;*

Слободне асоцијације: *анархија, анкета, крила, остатак, речник, серија, врело, зарони, живим, живот, лопта;*

Идентификација са конкретном особом: *отац 4, мајка, мама 2, брат, Владика Николај, Ивана, је моја бака, патријарх Павле, тата.*

Овако груписане реакције омогућују квалитативно и квантитативно поређење материјала из различитих асоцијативних поља и уједно олакшавају уочавање детаља унутар појединачно узетих група. На пример, у групи „идентификација са конкретном особом“ у српском језику у свим анализираним пољима присутна је асоцијација на патријарха Павла, док у руском језичком материјалу не налазимо ниједну константно присутну асоцијацију на личност савременика, свеједно да ли је реч о припадницима клира или световним лицима. Овај детаљ указује на консензус у свести испитаника о томе да патријарх Павле представља оличење аутентичних вредности православне духовности у наше доба. Напомињемо да се у време спровођења анкетирања (2003/4) и у периоду који му је претходио првојерарх Српске Цркве ангажовао у бројним питањима друштвеног живота (укључујући и студентске демонстрације), истичући се уједно својом изузетном правичношћу и скромношћу проистеклом из доследно практиковане монашке аскезе: стога је нашим испитаницима, који су припадали младој генерацији (средњошколска и студентска популација), архијереј који се вози тролејбусом, иде у закрпљеној мантији и сам својим рукама оправља обућу постао препознатљив и прихватљив образац врлине.

Класификовање података олакшава анализу сваког појединачног асоцијативног поља – утврђивање његове структуре (центар, ближа, даља и крајња периферија) и садржинских веза између стимулуса и реакција. Тако се могу упоређивати и реакције на исте стимулусе у разним језицима, што служи као основа за дубља истраживања веза између језика и културе, језика и националног менталитета. У даљем излагању предочићемо резултате анализе оних типова реакција који су битни за утврђивање индикатора религиозности у свести носилаца српског и руског језика. Као полазиште у истраживању узећемо позитивне и негативне емоционално-

-експресивне и вредносне реакције, а приликом њихове интерпретације по потреби ћемо укључивати и друге типове који доприносе бољем сагледавању ситуације, пошто на имплицитан (или, понекад, експлицитан) начин објашњавају узроке настанка оваквих или онаквих асоцијација.

Однос носилаца руског и српског језика према појмовима и представама из духовне сфере, као што ћемо видети из излагања које следи, веома добро показују емоционално-експресивне реакције. Процентуални удео позитивних (а) и негативних (б) емоционалних реакција и оцена је следећи (у опадајућем поретку):

(а)

- у српском језику: *духовност* 15,91%; *побожност* 11,94%; *побожан* 10,81%; *вера* 8,2%; *православни* 4,50%; *црква* 3,63%.
- у руском језику: *Богородица* 28,15%; *святость* 13,72%; *духовный* 7,92%; *Иисус* 6,73%; *церковь* 5,88%; *свято* 4,54%; *Бог* 4,37%; *Христос* 2,92%; *святая* 1,96%; *храм* 0,96%; *святой* 0,95%; *вера* 0.

(б)

- у српском језику: *побожност* 8,81%; *побожан* 4,24%; *црква* 2,75%; *духовност* 2,34%; *вера* 2,1%; *православни* 1,26%.
- у руском језику: *святость* 10,78%; *церковь* 3,92%; *Бог* 3,36%; *Христос* 2,43%; *святая* 1,96%; *Иисус* 1,92%; *вера* 1,94%; *духовный* 0,99%; *Богородица* 0,97%; *свято* 0,90%; *святой* 0; *храм* 0.

Позитивне емоционално-експресивне и вредносне реакције у оба језика доминирају у односу на негативне.¹² Једино АП у коме је констатована већа процентуална заступљеност негативних емоција и оцена јесте *вера* код носилаца руског језика. Занимљиво је да подједнак број позитивних и негативних реакција изазива стимулус *святая*, док је у АП *Христос* у руском језику разлика готово незнатна.

У свести носилаца српског језика, како показује статистичка анализа, амбивалентан је однос према побожности¹³ и Цркви,¹⁴ а код Руса,

¹² Узрок овоме, поред промена у друштвеној свести, оличених у ревитализацији религијског, видимо и у социолошким методама доказано везивање религиозности за породицу и блиско окружење (на пример, испитанике су, по подацима из 2010, вери поучавали највише родитељи (39%), бака и деда (28%), пријатељи (17%) и рођаци (15%), а изван тог круга најактивнији су били свештеници (34%) (Николић, Јовић-Лазих 2011: 112–113).

¹³ Према социолошким истраживањима спроведеним у Србији 2010. године, 78% испитаника себе сматра религиозним. Побојност је углавном традиционална (39%), дакле подразумева конфесионално изјашњавање, поштовање обичаја, неговање атмосфере побојности у породичном кругу, слављење верских празника, присуствовање и учешће у обредима крштења, венчања и погребца. У питању је „колективистичка“ религиозност која се налази у конкурентском односу са наслеђеним идеолошким чиниоцима и секуларном оријентацијом модерног друштва (Николић, Јовић-Лазих 2011: 115–116). Побојност која проистиче из уверења („уверени верник који прихвата све што његова вера учи“) заступљена је са 27,8%, док се чак 16,4% испитаника изјашњава да су „религиозни, али не прихватају све што њихова вера учи“ (Радић 2011: 20).

¹⁴ Социолошка истраживања показују да Црква има легитимитет у савременом српском друштву, испред институција и организација из било које сфере јавног (секуларно-друштвеног) живота (унутрашњеполитички, спољнополитички и економски субјекти

пored два већ поменута стимулуса, и према Богу.¹⁵ Поларизован је и однос према Христу – за ово асоцијативно поље везује се приближно једнак проценат позитивних (2,92%) и негативних (2,43%) емоција и оцена, али се у асоцијативном пољу *Иисус* среће далеко већи проценат позитивно маркираних реакција (6,73% наспрам 1,92% са негативном конотацијом). Изразито је позитиван однос Руса према Богородици (28,15% позитивних наспрам 0,97% негативно маркираних експресивно-емоционалних реакција и вредносних оцена).

Извор позитивних емоција и оцена јесу пре свега апстрактне категорије из сфере сакралног – светост (*долг 3, вечная, вольный, душе радость, закон, непорочна, неприкосновенность, облагораживает, редкость, сияние, это вечно, тишина*), свето (*долг, дорого, не трогать, превыше всего, то, что дорого*), духовност (*лепота 16, мир 10, богатство 7, доброта 6, памет, племенитост, врлина 4, интелигенција, лепо, срећа 3, битно, центар, интересантно, испуњење, мудрост, смисао, снага, успех, вредност, (не)до-стижна, чистота, дар, дивно, добро, дубина, истина, љубав, машта, милина, мирноћа, на нивоу, надахнутост, нада, позитивна, позитивни део, позитивно, права ствар, ретко, реткост, светлост, страва, супер ствар, живот*), побожност (*верност 7, смиреност 5, да, доброта, љубав, смерност 4, мир, реткост 3, добро, друг, нада, ОК, скрушеност, спас, утеха 2, благостање, богатство, богобојажљивост, чедност, дар, добра ствар, драгоцен, искреност, исправно, исправност, јака особа, је лепа, је спас, једино што остаје, лепа, лепо, миран, мирно, неопходна, нежност, оданост,*

и чиниоци). Већина испитаника са територије Србије који су учествовали у истраживању Центра за европске студије (Брисел), Фондације „Конрад Аденауер“ и Хришћанског културног центра из Београда (2010) сматрала је, у убедљивом проценту (60%), да Цркве и верске заједнице треба да учествују у јавном животу, наводећи као разлоге овог свог уверења ставове да оне пропaгирају добро (18%), да утичу на свест и понашање (13%), да је природа религијских принципа у суштини позитивна (7%), да уче људе нормалном животу (8%), да имају кохезиону улогу у друштву (4%). Негативан став преосталих 40% може се окарактерисати као огађивање, бојазан од евентуалне инструментализације религије или манипулације њоме у политичке сврхе, а извире из следећих образложења: „мешање у политику“ (19%), „верски ратови“ (11%), злоупотреба религије (11%) и појединачни непримерени случајеви (9%). Поверење у Цркву је, сходно овом испитивању, „веома велико“ (18%), „велико“ (41%) и „не баш велико“ (28%). Црква нуди адекватан одговор на духовне и моралне потребе људи по мишљењу 63% испитаника (исп. Николић, Јовић-Лазић 2011: 118–119).

¹⁵ Иако у савременој руској популацији преовладава мишљење да Бог постоји, или пак да постоји нека врста духа или животне силе која можда и није Бог, истраживања показују да су међу онима који се самодекларишу као верујући заступљена и веровања која уопште нису сагласна са догматиком Православне Цркве: веровање у магију, у телекинезу, у поставке далекоисточних религија (реинкарнација и др). Руски социолози уочавају да се религијска (идејна) еклектика изражава у широком спектру појаве нових, окултно-магијских веровања помешаних са поставкама православне вере. Б. Дубин ову ситуацију назива специфичним „вредносним политеизмом“ (Дубин 2004: 40). У српској средини уочена је појава дисолуције догматског садржаја вере – самодекларисани верници у мноштву случајева не верују у целовитост идејног језгра православне вере већ неке догмате преферирају, а неке, који су ближи есхатологији, одбацују; ипак, изнадполовична већина испитаника верује у Бога на догматски начин (Благојевић 2011: 57–58).

племенитост, покровитељ, поштовање, потребна, позитивизам (=вероватно: позитивност), само тако, сан, савршенство, снага, страхопоштовање, супер, суштина, све, успех, увек, узвишеност, веран, врхунац, заувек). Међутим, поларизација наступа чим се ове категорије конкретизују: стимулус *побожан* подразумева и позитивне (*добар 8, смеран 3, благ, искрен, културан, миран, поштен, скроман, скрушен, увек 2, честит, чисто, да, диван, идеалан, к'о Бог, леп, лепа, љубав, моћ, неискварен, невин, нормалан, одан, одмерен, племенито, прави, просветљен, сигуран, смирен, смирена, свака му част, светац, тих, узвишен, занимљив*) и негативне асоцијације емоционално-експресивне и аксиолошке маркираности (*глуп, фанатик 3, залуђен, кретен, лажно 2, неук, досада, глупост, лудак, незналац, пас, педофил, подлац, помирен, порњићар, поводљив, празнина, сатанизам, сиромах, сујеверан, сувише, тужан, уплашен, залудан, залуђеност, занесеност*), слично и у руском (*святая: мудрост, чистая, али и: тугая, тупая*). Однос према Цркви је поларизован – карактеришу га позитивно маркирани емоционално-експресивни и вредносни асоцијати (*мир 9, нада 3, благодатење, да, дисциплина, љубав, мир-спокојство, морал, олакшање, романтика, савест, спасење, спокој, страхопоштовање, света, свето и хладно, светост, тишина, високо*), уз истовремено забележене негативне реакције (*догма 6, лаж 3, глупост, грех, хладно, ломача, лопови, моћ, мрак, оронуло, превара, смор, туга, жаљење, злато драгуљи*; у руском: *величие, для всех, красота, рост, счастье, торжество и не люблю, обманут, опиум для народа, фетиш*), као што је и *вера* извор и позитивних (*љубав 39, мир 3, истина, слобода, срећа, све, успех 2, блаженство, чврстина, чврсто, човекољубље, чудо, давање, доследност, дубина, дубоко, исправност, истина, лепота, истинитост, милосрђе, морал, моралност, мотив, нада и љубав, надахнуће, најважнија, најважније, основа, побожност, покретач, понос, постојати, поверење, путовање, приврженост, разлог, слобода, срећа, смиреност, смисао, снага духа и ума, спаја људе, спас, суштина, суштина живота, светлост, светски дух, сврха постојања, сидро, тајна, топло, треба, убеђење, ускрснуће, узданица, узвишеност, важност, водич, врло битно, заједница, закон*) и негативних емоција и оцена (*невера 6, атеизам, глупост, заблуда 2, атеисти, баба, фанатик, глупости, лажно, магија, мука, ништа, ограничење, оптерећење, послушност, предрасуде, препрека добрих односа, смрт, залуђеност*; у руском – без емоционално-експресивно маркираних асоцијата, са процентуално занемарљивим негативним реакцијама *фанатизм, ушла*). Богородица је у свести носилаца руског језика изразито позитивно маркирана (*святая 25, богородица, водица, родная, свет* и само једна негативна асоцијација – *чушь*), док је однос према Богу, као што смо већ истакли, поларизован (асоцијати *любовь, помощь, свет 2, всемилостивый, могучий, великий, надежда, святой, совершенный, счастье* показују теистичку, а *вранье, диктатор, зевать, идол, ну и черт с ним, повеситься, преклонение, урод, халавицик, чушь* атеистичку или антиатеистичку оријентацију испитаника).

Светост, свето и духовност, као изразито позитивно маркиране категорије, како показује даља анализа асоцијација, у језичкој свести наших савременика не везују се искључиво за сакралну сферу. Свето је за просечног Руса окарактерисано као нешто „бесценно, свјашчено, в памјати, чисто в душе»; ова категорија има већи распон асоцијата изван сфере религије (48,18%) него у домену сакралног (20,90%). Светост испитаници дефинишу асоцијатима *чистота 4, верност 2, благоговение, благочестие, вера во что-то, доброта, дух, духовност, мудрост, непорочност, неприкосновенност*, и везују је не само за сферу сакралног (35,29%) него и за животну свакодневицу, са 13,72% реакција (*человека, чувств 2, брака, традиция, память, дружбы, мысли, народа, поступка, родина, слова, хранить*). Шта просечни носилац српског језика сматра светињом показује материјал *Обратног асоцијативног речника*, где су посведочене асоцијативне везе светиња: *мама 6, црква 5, хлеб, Равна гора, српски језик, Балкан, ћирилица, ћутати, дом, кнез Лазар, књига, Косово, милосрђе, нација, наука, обећање, побожност, родољуб, сестра, споменик* (од укупно 29, из сфере сакралног је 6 асоцијата – 20,68%). Духовност се међу српским испитаницима доживљава као *просвећеност 31, дух 16, узвишеност 11, занимљивост 10, особина 7, продуховљеност 5, испуњеност 4, образованост 3, чистоћа, образовање, смиреност, веровање, знање 2, виши стадијум ума, даровитост, добродушност, емотивност, искреност, искуство, исправност, карактерност, лебдење, љупкост, медитација, мерило, надахнутост, надареност, највиша вредност, нељудскост, нестварност, нешто више, обдареност, очекивање, присебност, приврженост, прочишћење, просветљеност, психа, самоконтрола, склад, смерност, свест, свестраност, шарм, учтивост, унутрашња срећа, унутрашњи мир, унутрашњи спокој, уздигнутост, честитост, чистота*, и у високом проценту остварује функционалне везе изван религије (*култура, музика 9, уметност 4, позориште 3, мисао, просветитељство 2, књига, књиге, филозофија, хор, историја, музичко, опера, наука, песма, песништво, слика, читати* – 6,39% од укупног броја асоцијација). Ово је, свакако, последица полисемичности лексема *духовност* у савременом српском језику и широког опсега њених значења (лексикографска дефиниција *духовности* из РСЈ гласи: „1. стање онога што је духовно, нематеријално, спиритуално, 2. особина онога што је пуно духа, продуховљеност“). Међутим, већ код побожности, која се са 43,28% асоцијација везује за сферу религије, примећујемо поларизованост емоција и вредносних оцена (11,94% позитивних према 8,81% негативних). Показује се, дакле, да, што је више асоцијација везано за институционалне и манифестне облике религиозности, то је и емоционално-експресивни набој који прати одређени стимулус негативнији.

Ову тенденцију, поред већ прокоментарисаних, илуструју и примери асоцијативних поља *црковъ/црква – храм*. Лексема *црковъ/црква* је полисемантична, са значењима: 1. *зграда у којој се врше верски обреди, храм, богомоља*. 2. *заједница верника*. 3. *црквена власт, црквено старе-*

шинство, црквени ред. 4. служба у цркви (РСЈ), односно 1. религиозная организация духовенства и верующих, объединенная общностью верований и обрядности; религия, проповедуемая такой организацией. 2. здание, в котором происходит христианское богослужение (БТСРЯ). Лексема храм може имати и пренесено значење (храм науки/храм знања). За храм се у језичкој свести испитаника не везују негативно обојене асоцијације и оцене. Од реакција типа дефиниције у асоцијативном пољу храм посведочена је *церковь* 10 (9,61% укупног броја одговора). У структури поља као доминантни истичу се синтагматски спојеви везани за примарно значење (*Божий* 24; *святой* 3, *Господень* 2, *Богоматери*, *Господний*, *Господня*, *древний*, *прекрасный*, *реставрировать*, *священный*, *без окон*, *восточный* – 34,31%), следе функционалне везе у домену религије (*Бог* 3, *крест* 3, *святое*, *Бога* 2, *Христа*, *блаженный*, *Господа*, *жертвоприношение*, *спасения* – 14,70%) и изван религије (*дом*, *любви* 4, *науки*, *судьбы* 2, *культуры*, *музей*, *мысли*, *турпоездка* – 15,68%). Асоцијације са конкретним молитвеним здањима (*Христа Спасителя* 8, *Василий Блаженный*) у структури одговора учествују са 8,82%, док је идентификација са конкретном религијом слабо изражена (*лютеранский*, *православный*, *ислам* – 2,94%). У асоцијативном пољу *церковь/црква*, међутим, налазимо негативне емоције и оцене (у руском: *не люблю*, *обманут*, *опиум для народа*, *фетиш* – 3,92%, у српском – *догма* 6, *лаж* 3, *глупост*, *грех*, *хладно*, *ломача*, *лопови*, *моћ*, *мрак*, *оронуло*, *превара*, *смор*, *туга*, *жаљење*, *злато драгуљи* – 2,75%). Од функционалних веза у домену религије, које у структури поља учествују са 43,13%, на институционално устројство Цркве указују релативно малобројни асоцијати *поп* 2, *епископ*, *приход*, *религия*, *священник*, а од устаљених синтагми само једна – *отделена от государства* (идеосинкретична реакција); у српском су овакви асоцијати из групе «функционалне везе у домену религије» (78,82%) знатно бројнији – *поп* 115, *религија* 33, *свештеник* 16, *патријарх* 3, *попа*, *символ вере*, *верник*, *вероисповест*, *владика*. Са конкретном религијом Црква се у руској популацији идентификује на основу 10,78% одговора (*православная* 9, *католическая*, *христианская*), у српској на основу свега 2,38% одговора (*православље* 9, *хришћанство* 6, *православна* 3, *хришћани*). Са националним идентитетом у руској средини повезује је само 0,98% добијених одговора, у српској – 0,25%. Од дефиниција појма руски испитаници дају само једну – *учреждение* са 0,98%, док српски међу 46 одговора типа дефиниције, који у општој структури поља учествују са 5,76%, за институционални карактер Цркве везују реакције *институција* 4, *установа* 3, *организована религија*, *религиозна установа*.

Интригантно је питање варијација у емоционалном односу и вредносним ставовима руских испитаника према Богу и Пресветој Богородици. Убедљиво најизраженији позитивни емоционални набој везује се за Богородицу (28,15%): ово, чини нам се, можемо релативно једноставно објаснити путем навођења асоцијација типа дефиниције, које, са заступљеношћу од 22,33%, формирају центар овог асоцијативног поља: *мать*

13, мать, мать Иисуса 3, божественница, Мария, мать святая, мать Христа. Наведена група асоцијација указује на повезивање Богородице са представама о мајци, које су у руској језичкој свести изразито позитивно маркиране (она је родитељка и хранитељка, еталон доброте, пожртвованости, брижности, нежности; о психолошком значењу лексема *мать/мајка* у језичкој свести Руса и Срба на материјалу асоцијативних речника, као и на паремиолошкој и фразеолошкој грађи, в. Стефановић 2012: 67–76). Асоцијат *Мария* указује на присан, личносни однос према Богородици (обраћање по имену). У центру АП *Богородица* налазе се још и функционалне везе у домену религије (26,21%): *икона 16, религия, святое, святой 2, батюшка, Иисус Христос, крест, на картине, православие* (функционалне везе изван сфере религије у анализираном АП нису присутне). Асоцирање Богородице са иконом, прво по фреквентности у овој групи асоцијација, додатно се поткрепљује асоцијативним повезивањем са конкретним иконографским приказима (*Владимирская, Рязанская*) (1,94% реакција). На ближој периферији, са 8,73% реакција, лоцирани су прецедентни текстови (*Пресвятая 7, Дева радуется, Царица мать*), што указује на познавање и, вероватно, коришћење ових молитвених обраћања Мајци Божијој.

Однос према Богу знатно је сложенији, што показује структура асоцијативног поља. Најпре, индикативан је налаз да процентуално највећи број анкетних одговора – 19,86% – спада у групу слободних асоцијација. На другом месту (12,12%) налази се идентификација са конкретним богом (*Зевс, Иисус, Иисус Христос 5, Христос, солнце 4, солнца 3, Аллах, Allah, войны, земли 2, огня, Бахус, Сварог*), где је чак 62% асоцијација везано за паганску митологију и нехришћанске религије. Треће место у структури поља са 11,78% реакција заузимају дефиниције (*Господь 6, отец 5, творец 4, всемогущий, главный, един, один 3, Всевышний, единый 2, большое, большой, верховный, всеобъемлющий, един в трех лицах, есть любовь, высшая сила, высший, мирское создание, неземной, неизведанное, образ с иконы, свидетель, святыня, смысл, создатель, создал, создал рай, судья, существо высокого порядка, таинственный, тайна, триединый, Троица, царь*); у истом проценту су присутни прецедентни текстови – фразеологизми, паремије и реминисценције (*знает 6, весть что, поможет 4, с тобой 3, весть, знает что, с ним 2, в помощь, все видит, все даст, его знает, не дай бог! боже мой! с нами, с ней, убог, зеленый, Сумерки богов, взял*), следе егзистенцијално обојени (*есть 12, нет 6, везде 2, атеист, был, выдумка, есть, сказал Маркс, кто-то, не верю, не знаю, нечто, отсутствует – 10,1%*) и одговори типа локализације (*на небе 11, небо 6, облако, на небесах 2, везде, далеко, над нами, на земле, Вселенная, космос, душа, душка, совесть – 10,1%*). Центар и ближу периферију поља заузимају, дакле, асоцијати који представљају покушај интелектуализације (дефиниција, егзистенција, локализација, идентификација) или су реликт језичке свести из прошлости (окамењени идиоми, паремије). Функционалне везе у домену религије у свести савремених Руса лексема *Бог* остварује у свега

8,41 % случајева (*црковњ 7, ангел 5, религија 4, вера 2, Библија, грех, иконе, крст, рай, спасение, хришћанство*), личносно значење (*мој 8, не мој 9*) – у 3,03%. Бог се, преко атрибута моћи, идентификује и са неким реалијама изван сфере сакралног (*КПСС, рок, американци, власт* – 1,34%). Стога не чуди низак проценат емоционално-експресивно маркираних одговора, а њихова поларизованост (4,37% позитивних и 3,36% негативних реакција), рекли бисмо, проистиче из аморфности представе о Богу у свести испитаника.

III. Структура АП и индикатори религиозности

У структури сваког асоцијативног поља на основу броја реакција издвајају се центар, ближа, даља и крајња периферија. Граница између њих јасно је видљива, и може се представити као нагли пад у процентима. У овом прегледу у обзир смо узимали само оне групе реакција које имају значај за утврђивање индикатора религиозности.

Вера (срп.)

Центар: функционалне везе у домену религије 46,92%; прецедентни текст 21,59%;

Ближа периферија: дефиниција 11,50%; позитивне емоције и оцене – 8,2%;

Даља периферија: идентификација са конкретном религијом – 6,67%; личносно, интерперсонално, аксиолошко значење – 5,68%; негативне емоције и оцене – 2,1%, веза са националним идентитетом – 1,42%;

Крајња периферија: егзистенција – 0,42%, локација – 0,28%, слободне асоцијације – 0,28%.

Вера (рус.)

Центар: прецедентни текст – 36,89%; функционалне везе изван религије – 33,98%;

Ближа периферија: функционалне везе у домену религије – 14,42%;

Даља периферија: негативне емоције и оцене – 1,94%; дефиниција – 1,94%; опозити – 1,94%;

Крајња периферија: идентификација са конкретном религијом – 1,03%.

Црква (срп.)

Центар: функционалне везе у домену религије – 45,85%; дефиниција – 21,84%; позитивне емоције и оцене – 15,91%;

Ближа периферија: функционалне везе изван религије – 6,39%;

Даља периферија: негативне емоције и оцене – 2,34%; слободне асоцијације – 2,18%; идентификација са конкретном особом – 2,02%; идентификација са конкретном религијом – 1,56%;

Крајња периферија: веза са националним идентитетом – 0,78%; личносно, интерперсонално, аксиолошко значење – 0,78%; опозити – 0,31%.

Церковь (рус.)

Центар: функционалне везе у домену религије – 43,13%; модел двеју речи – 18,62%;

Ближа периферија: идентификација са конкретном религијом – 10,78%;

Даља периферија: позитивне емоције и оцене – 5,88%; негативне емоције и оцене – 3,92%; локализација – 3,88%; асоцијација са конкретним храмом – 1,96%;

Крајња периферија: дефиниција – 0,98%; личносно, интерперсонално, аксиолошко значење – 0,98%; веза са националним идентитетом – 0,98%.

Храм (рус.)

Центар: неутралне синтагматске везе (модел двеју речи) – 34,31%;

Ближа периферија: функционалне везе изван религије – 15,68%; функционалне везе у домену религије – 14,70%; дефиниција – 9,61%; идентификација са конкретним храмом – 8,82%;

Даља периферија: слободне асоцијације – 4,90%; идентификација са конкретном религијом – 2,94%;

Крајња периферија: позитивне емоције и оцене – 0,96%.

Духовност (срп.)

Центар: функционалне везе у домену религије – 45,86%; дефиниција – 21,84%; позитивне емоције и оцене – 15,91%;

Ближа периферија: функционалне везе изван религије – 6,39%;

Даља периферија: негативне емоције и оцене – 2,34%; слободне асоцијације – 2,18 %; идентификација са конкретном особом – 2,02%; идентификација са конкретном религијом – 1,56%;

Крајња периферија: личносно, интерперсонално, аксиолошко значење – 0,78%; веза са националним идентитетом – 0,78%; опозити – 0,31%.

Духовный (рус.)

Центар: функционалне везе у домену религије – 57,42%; функционалне везе изван религије – 23,76%;

Ближа периферија: позитивне емоције и оцене – 7,92%;

Даља периферија: слободне асоцијације – 1,98%;

Крајња периферија: дефиниција – 0,99%; негативне емоције и оцене – 0,99%; веза са националним идентитетом – 0,99%, идентификација са конкретном особом – 0,99%.

Побожност (срп.)

Центар: функционалне везе у домену религије – 43,28%; дефиниција – 29,17%;

Ближа периферија: позитивне емоције и оцене – 11,94%; негативне емоције и оцене – 8,81 %;

Даља периферија: идентификација са конкретном религијом – 2,03%; идентификација са конкретном особом – 1,35%;

Крајња периферија: функционалне везе изван религије – 1,08%; опозити – 0,54%; егзистенција – 0,40%; локализација – 0,27%; личносно, интерперсонално, аксиолошко значење – 0,13%.

Побожан (срп.)

Центар: неутралне синтагматске везе (модел двеју речи) – 42,08%; функционалне везе у домену религије – 27, 54%;

Ближа периферија: дефиниција – 10,81%; позитивне емоције и оцене – 6,82%; негативне емоције и оцене – 4,24%;

Даља периферија: идентификација са конкретном особом – 1,80%; опозити – 1,67%; егзистенција – 1,54% ; слободне асоцијације – 1,41%; функционалне везе изван религије – 1,28; идентификација са конкретном религијом – 1,02%;

Крајња периферија: веза са националним идентитетом – 0,90%; личносно, интерперсонално, аксиолошко значење – 0,64%.

Православни (срп.)

Центар: функционалне везе у домену религије – 62,53%;

Ближа периферија: неутралне синтагматске везе – 11,40%; веза са националним идентитетом – 7,32%; позитивне емоције и оцене – 4,50%; опозити – 4,36%;

Даља периферија: дефиниција – 2,67%; личносно, интерперсонално, аксиолошко значење – 1,97%; слободне асоцијације – 1,69%; негативне емоције и оцене – 1,26%; идентификација са конкретном особом – 1,26%;

Крајња периферија: локализација – 0,98%.

Святость (рус.)

Центар: функционалне везе у домену религије – 35,29%;

Ближа периферија: дефиниција – 15,68%; функционалне везе изван религије – 13,72%; позитивне емоције и оцене – 13,72%; негативне емоције и оцене – 10,78%;

Даља периферија: егзистенцијално и личносно значење – 4,90%;

Крајња периферија: асоцијација са конкретном особом – 1,96%; слободне асоцијације – 1,96%; прецедентни текст – 0,98%.

Свято (рус.)

Центар: функционалне везе изван религије – 48,18%; функционалне везе у домену религије – 20,90%;

Ближа периферија: прецедентни текст – 8,18%;

Даља периферија: позитивне емоције и оцене – 4,54%; дефиниција – 3,63%; слободне асоцијације – 3,63%;

Крајња периферија: идентификација са конкретном особом – 1,81%; идентификација са конкретном религијом – 0,9%; опозити – 0,9%; негативне емоције и оцене – 0,9%.

Святой (рус.)

Центар: функционалне везе у домену религије – 50%; функционалне везе изван религије – 22,11%;

Ближа периферија: асоцијација са конкретном особом – 12,5%;

Даља периферија: дефиниција – 4,80%; опозити – 3,84%;

Крајња периферија: слободне асоцијације – 1,92%; позитивне емоције и оцене – 0,95%.

Святая (рус.)

Центар: функционалне везе у домену религије – 44,11 %;

Ближа периферија: функционалне везе изван религије – 21,56%; асоцијација са конкретном особом – 20,58%;

Даља периферија: дефиниција – 2,94%; веза са националним идентитетом – 2,94%; позитивне емоције и оцене – 1,96%; негативне емоције и оцене – 1,96%;

Крајња периферија: прецедентни текст – 0,98%.

Бог (рус.)

Центар: слободне асоцијације – 19,86%;

Ближа периферија: идентификација са конкретним богом – 12,12%; дефиниција – 11,78%; прецедентни текстови – 11,78%; егзистенција – 10,1%; локализација – 10,1%; функционалне везе у домену религије – 8,41%;

Даља периферија: позитивне емоције и оцене – 4,37%; негативне емоције и оцене – 3,36%; опозити – 3,36%; личносно значење – 3,03%;

Крајња периферија: функционалне везе изван религије – 1,34%; веза са националним идентитетом – 0,33%.

Иисус (рус.)

Центар: дефиниција – 66,34%;

Ближа периферија: позитивне емоције и оцене – 6,73%; функционалне везе у домену религије – 5,76%; неутралне синтагматске везе – 5,76%;

Даља периферија: локализација – 2,88%; негативне емоције и оцене – 1,92%; прецедентни текст – 1,92%; личносно, интерперсонално, аксиолошко значење – 1,92%; слободне асоцијације – 1,92%;

Крајња периферија: веза са националним идентитетом – 0,96%.

Христос (рус.)

Центар: неутралне синтагматске везе – 63,90%;

Ближа периферија: дефиниција – 17,56%; функционалне везе у домену религије – 11,21%;

Даља периферија: позитивне емоције и оцене – 2,92%; негативне емоције и оцене – 2,43%;

Крајња периферија: функционалне везе изван религије – 0,48%; локализација – 0,48%; прецедентни текст – 0,48%; опозити – 0,48%; слободне асоцијације – 0,48%.

Богородица (рус.)

Центар: позитивне емоције и оцене – 28,15%; функционалне везе у домену религије – 26,21%; дефиниција – 22,33%;

Ближа периферија: прецедентни текст – 8,73%

Даља периферија: асоцијација са конкретном иконом – 1,94%;

Крајња периферија: негативне емоције и оцене – 0,97%; слободне асоцијације – 0,97%.

Статистичка анализа заступљености група реакција које конституишу асоцијативна поља чија је структура предмет нашег испитивања омогућава дубље сагледавање карактера представа из сфере сакралног у свести наших савременика. Тако, високо позиционирање неутралних синтагматских веза (модела двеју речи) у структури асоцијативног поља указује на аутоматизам употребе лексема, без дубљег осмишљавања њиховог значења, па и на њихову профанацију (*Христос, Исус, храм* у руском, *православни* и *побожан* у српском језику). Изразитија заступљеност прецедентних текстова указује на то да одређени појам живи пре свега у контексту културних остварења познатих просечног носиоцу језика или устаљених језичких модела (*Бог, свјато, вера* у руском, *вера* у српском језику). Функционалне везе изван религије упућују на закључак да се у језичкој свести актуализује секундарно значење одређене лексеме, или да је на делу профанација употребе појма (*вера, духовный, свјато, свјатост, свјатая, храм* у руском, *духовност, црква, вера* у српском језику). Висока позиционираност слободних асоцијација показатељ је аморфности одређених представа (*Бог* у руском језику), док фреквентније асоцирање са конкретном особом или реалијом показује да се појава означена лексемом везује за спорадичне манифестације (*свјатой, свјатая* у руском). Прибегавање дефинисању говори о првенствено рационалном односу према појму означеном лексемом (*Исус, Христос, Богородица, Бог* у руском, *духовност* у српском језику), док наглашавање личносног, интерперсоналног или аксиолошког значења, као и позитивних и негативних емоција и оцена, сведочи о постојању живог емоционално-доживљајног односа (*Богородица, духовный, Исус, свјатост* у руском, *вера, духовност, побожан, православни, црква* у српском језику).

Од група реакција које се везују за периферију АП из сфере сакралног посебну пажњу заслужује веза са националним идентитетом.¹⁶ У

¹⁶ Социолошка истраживања показују да се у Србији религијско и национално доводе у међуусловљен и међузависан однос. Однос између нације и религије је за 43%

руском језику од 11 анализираних, овај параметар присутан је у само 5 асоцијативних поља, и то на даљој (*святая* – 2,94%) или крајњој периферији (*духовный* – 0,99%, *Иисус* 0,96%, *церковь* – 0,90% и *Бог* – 0,33%). У српској језичкој свести национално се више везује за религијско: најизразитије у АП *православан* – 7,32% (ближа периферија), затим *вера* – 1,42% (даља периферија), те *побожан* – 0,90%, *духовност* – 0,78% и *црква* – 0,78% (крајња периферија) (у српском корпусу једино се *побожност* не доводи у везу са националним идентитетом). Занимљиво је поменути и податак да се верско не везује искључиво за националну и конфесионалну припадност испитаника, о чему, с једне стране, говоре асоцијације из групе локализација (нпр. *побожност* – *Шпанија*, *Далеки Исток*) и идентификација са конкретном религијом (*духовност* – *православље* 3, али и *Далај Лама*; *побожност* – *православље* 4, *секта* 4, *католичанство*, *Буда*), и с друге стране, подаци из *Обратног асоцијативног речника*: *духовност* је 35 пута била асоцијација на 17 стимулуса, међу којима су и *Руси* 3, *исток* 2; *православци* се, од 8 реакција, 6 пута везују за *Русе*, *православље* – за стимулусе *Руси* 8, *Москва* 5, *Срби* 4, *руски језик* 3, *исток* 2, *Балкан*, *руски*, *православни* – за стимулусе *руски* 3, *српски* 2, док *православно* као једини стимулус има *руски*. У асоцијацијама на канонизоване Божије угоднике ипак преовладавају ликови из националне историје. За Србе је најчешћа асоцијација на стимулус *светац* – *Свети Сава* 61, следи *кнез Лазар* 3; *Руси* далеко ређе у свести имају националне свете – *Серафим* (Саровски, прим. наша) и *С.[Сергий] Радонежский* једини су асоцијати из националне историје Цркве на стимулус *святой* (од укупно 13 реакција), док су у АП *святая* (укупно 21 реакција) наведене искључиво личности из других средина.

Увид у структуру поља може нам помоћи да лакше уочимо разлике у психолингвистичким значењима лексема које се на лексикографском нивоу третирају као еквиваленти. Тако, лексикографска дефиниција лексеме *вера* у српском језику, према РСЈ, укључује следећа значења: 1. а. уверење, убеђење да постоје натприродне силе и виша, божанска бића, која управљају универзумом, религиозност, б. такво учење, религија, одређена религија, вероисповест; 2. задата реч, заклетва, обећање. 3. а. увереност да је нешто тачно или стварно, односно да ће се остварити, уверење, убеђење (*вера у победу*), б. поуздање, поверење (*вера у народ*, *вера у омладину*). Друго значење, судећи према резултатима асоцијативних експеримената, може се оквалификовати као архаично (потврђују га само идеосинкретична реакција *или невера* (прецедентни текст – *вјера ил неверја*) и делимично реакција типа опозита *невера* са фреквенцијом 6 (делимично, с обзиром на полисемичност лексеме *невера* – 1. неверство; 2. издајник; 3. неверица, сумња, РСЈ). За говорнике српског језика најакту-

испитаника „узајаман“, при чему 58% сматра да је важно припадање „и једном и другом“. Ипак, 57% испитаника истиче да национална припадност не детерминише и верски идентитет (Николић, Јовић-Лазих 2011: 119–120).

елније је значење (1a), што убедљиво показује доминантан проценат функционалних веза у домену религије – 46,02%, знатно мање (1б), са 6,67% потврда, док су функционалне везе изван религије, које потврђују значење (3), заступљене са свега 5,68%. Насупрот томе, у свести носилаца руског језика примарно је значење ‘уверење, убеђење’ са укупно 33,98% потврда у асоцијацијама које се односе на функционалне везе изван религије, док је за семантику ‘религиозност’ везано 14,42% асоцијација, а за семантику ‘вероисповест’ свега 1,03%¹⁷.

IV. Закључак

Анализа коју смо овде спровели показује компатибилност слике религиозности у језичкој свести савремених говорника руског и српског језика са налазима добијеним социолошким методама. Религијске представе код Руса су, судећи према структури и садржају асоцијативних поља лексема из сфере духовности, аморфне, негативније емоционално и експресивно маркиране него у Срба и подразумевају већу дистанцираност која се манифестује кроз интелектуалистички, рационални или атеистички приступ. Такође, уочава се синкретизам совјетског идеолошког става према верским вредностима и њиховог савременог статуса у поста-теистичком и посттоталитарном друштву, са веома slabим манифестацијама традиционалне оријентације. Код Срба је однос према појмовима из сакралне сфере претежно позитивно маркиран, али представе о њима неретко су нејасне. Преовладава традиционализам, са слабијим експонирањем националног елемента, али се уочава и извесна профанација појмова и представа из сакралне сфере која проистиче из коегзистенције религијског са секуларним.

Наше истраживање документује и подесност методе анализе асоцијативних поља за утврђивање религиозности код репрезентативног корпуса испитаника, као и њену компатибилност са социолошким методама утврђивања индикатора религиозности. Такође, не на последњем месту, чини нам се да ова студија поткрепљује и већ доказану адекватност ове методе у домену конфронтационих испитивања језичке слике света код припадника разних етносоциокултурних заједница у циљу идентификовања и разјашњавања релевантних истоветности, сличности и разлика.

ЛЕКСИКОГРАФСКИ ИЗВОРИ

БТСРЯ: Кузнецов С. А. (ред.). *Большой толковый словарь русского языка*. Санкт-Петербург: Норинт, 2004.

¹⁷ У БТСРЯ семантика лексеме *вера* дефинише се управо у овом поретку: 1. твердая убежденность, глубокая уверенность в ком-, чем-л. 2. религиозное учение, вероисповедание; религия. 3. доверие (разг.)

- Драгићевић и др.: Драгићевић Р., Пипер Г., Стефановић М. *Обратни асоцијативни речник српског језика (II део: од реакције ка стимулусу)*. Београд: Београдска књига – Службени лист – Филолошки факултет, 2011.
- Караулов и др.: Караулов Ю. Н., Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф., Уфимцева Н. В., Черкасова Г. А. *Русский ассоциативный словарь. Книга 1. Прямой словарь: от стимула к реакции. Ассоциативный тезаурус современного русского языка. Часть I*. Москва: Помовский и партнеры, 1994.
- Пипер и др.: Пипер П., Драгићевић Р., Стефановић В. *Асоцијативни речник српског језика. (I део; од стимулуса ка реакцији)*. Београд : Београдска књига – Службени лист – Филолошки факултет, 2005.
- РСЈ: Николић М. (уред.). *Речник српског језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.

ЛИТЕРАТУРА

- Благојевић М. „Актуелна религиозност грађана Србије“. Младеновић А. (уред.). *Религиозност у Србији 2010: истраживања религиозности грађана Србије и њиховог става према процесу европских интеграција*. Београд: Хришћански културни центар – Центар за европске интеграције – Фондација „Конрад Аденауер“, 2011: 43–72.
- Драгићевић Р. *Вербалне асоцијације кроз српски језик и културу*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2010.
- Драгићевић Р. „Концепт Бога у српским народним пословицама“. Грковић-Мејџор Ј. и Кончаревић К. (уред.). *Теолингвистичка проучавања словенских језика = Theolinguistic Studies of Slavic Languages*. Београд: САНУ – Одељење језика и књижевности, 2013: 71–86.
- Дубин Б. «Массовая религиозная культура в России (тенденции и итоги 1990-х годов)». *Вестник общественного мнения* 3 (2004): 35–46.
- Караулов Ю. Н. «Типы коммуникативного поведения носителя языка в ситуации лингвистического эксперимента». Уфимцева Н. В. (ред.). *Этнокультурная специфика языкового сознания*. Москва: ИЯ РАН, 1996: 67–96.
- Кончаревић К. *Сакрална комуникација: нормe, традиције, средства*. Београд: Православни богословски факултет – Институт за теолошка истраживања, 2013.
- Кубурић З. *Верске заједнице у Србији и верска дистанца*. Нови Сад: Центар за емпиријска истраживања религије, 2010.
- Митрохин Н. „Социологија ‘бескорыстных мечтателей’ или как все-таки считать количество православных“. *Неприкосновенный запас* 51/1 (2007): 13–24.
- Николић М., Јовић-Јлазић А. „‘Религиозна’ транзиција и/или транзиција ‘религиозности’ у Србији“. Младеновић А. (уред.). *Религиозност у Србији 2010: истраживања религиозности грађана Србије и њиховог става према процесу европских интеграција*. Београд: Хришћански културни центар – Центар за европске интеграције – Фондација „Конрад Аденауер“, 2011: 113–121.
- Пипер П. „Асоцијативни речници словенских језика и етнокултурни стереотипи“. *Славистика* 7 (2003): 22–32.
- Радисављевић-Њипаризовић Д. *Религиозност и традиција*. Београд: Институт за социолошка истраживања Филозофског факултета, 2006.
- Радић Т. „Преглед истраживања ‘Религиозност у Србији 2010’“. Младеновић А. (уред.). *Религиозност у Србији 2010: истраживања религиозности грађана Србије и њиховог става према процесу европских интеграција*. Београд: Хришћански културни центар – Центар за европске интеграције – Фондација „Конрад Аденауер“, 2011: 13–33.
- Синелина Ј. „Динамика религиозности грађана Русије од 1989. до 2006. године“. Биговић Р. (уред.). *Мogućности и дoмети социјалног учења православља и православне Цркве*. Београд: Фондација „Конрад Аденауер“, Ниш: ЈУНИР, 2010: 113–138.
- Стефановић М. *Језичка слика породице у руском и српском језику*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2012.

- Стефановић М. „Црква у асоцијативном систему српског језика“. Грковић-Мејдор Ј., Кончаревић К. (уред.). *Теолингвистичка проучавања словенских језика = Theolinguistic Studies of Slavic Languages*. Београд: САНУ – Одељење језика и књижевности, 2013: 285–294.
- Уфимцева Н. В. «Русские: опыт еще одного самопознания». Уфимцева Н. В. (ред.). *Этнокультурная специфика языкового сознания*. Москва: ИЯ РАН, 1996: 139–162.
- Чеснокова В. Ф. *Тесным путем. Процесс воцерковления населения России в конце XX века*. Москва: Академический проект, 2005.
- Kent G. H., Rosanoff A. J. „A study of Association in Insanity“. *American Journal of Insanity* 67/1–2 (1910).
- Kuburić Z. „Hrišćanstvo i psihičko zdravlje vernika“. Kuburić Z., Vukomanović M. (ured.). *Hrišćanstvo, društvo, politika* 6 (1999): 75–88.

Ксения Кончаревич

ИНДИКАТОРЫ РЕЛИГИОЗНОСТИ В АССОЦИАТИВНО-ВЕРБАЛЬНОЙ СЕТИ РУССКОГО И СЕРБСКОГО ЯЗЫКОВ

Резюме

В работе проводится анализ содержания и структуры ассоциативных полей лексем из семантического поля „религия и Церковь“ в русском и сербском языках с целью выявления индикаторов религиозности в сознании среднего носителя языка. На основании лингвистического анализа автор показывает, что эмоциональное отношение к понятиям из сакральной сферы у среднего носителя сербского языка имеет положительный характер, но представления о них нередко отличаются нечеткостью. В религиозном сознании сербов преобладает традиционализм, с некоторым подчеркиванием национального элемента, однако, заметна и определенная профанация понятий и представлений из сакральной сферы, вытекающая из сосуществования религиозных с секулярными представлениями, обобщениями и ценностными установками. Религиозные представления у русских характеризуются более выраженной отрицательной эмоциональной и экспрессивной маркированностью, дистанцией, находящей выражение в интеллектуализации и рационализации понятий из анализируемой сферы, а также синкретизмом советской идеологической установки к религиозным ценностям и их статуса в современном постатеистическом и посттоталитарном обществе, с предельно слабыми проявлениями традиционных взглядов.

Ключевые слова: теолингвистика, социология религии, религиозность, ассоциативные поля лексем, современный русский язык, современный сербский язык.

Zoja Bojic

The University of New South Wales

Sydney

z.bojic@unsw.edu.au

TRADITION AND INTERPRETATION:
THE UNDERGROUND SPLENDOUR OF THE SERBIAN
ORTODOX CHURCH SVETI PROROK ILIJA (THE SAINT
PROPHET ELIJAH) IN COOBER PEDY, AUSTRALIA

The year 2014 marked the twentieth anniversary since the consecration of the underground Serbian Orthodox Church of St. Elias in Coober Pedy. The town is situated in the desert, in the northern part of South Australia where the average daily temperature is over 45C. This mining town, the world capital of opal mining, and its Serbian Orthodox Church, one of the only three active Christian churches in the region, were built under the ground. According to the latest Census, the city population numbers 1695 people. The state capital Adelaide is some 846 kilometres away.

The Serbian Orthodox Church of St Elijah was built in 1993 and was then decorated with high relief, iconostasis and stained glass windows. The sculpture and relief in the church were made by the Australian artist Norman John Aston and some of the icons of the iconostasis by the artist Dragomir Jašović from Belgrade. The artists who executed the stained glass windows are anonymous.

This paper provides an analysis of the architecture, sculptural decoration and iconography of the underground Serbian Orthodox church and demonstrates a somewhat paradoxical continuation of art traditions followed in the church's interior decoration.

Keywords: architecture, iconography, underground Serbian Orthodox Church, St. Elijah, Coober Pedy, Australia.

The Underground Serbian Orthodox Church Sveti prorok Ilija (the Saint Prophet Elijah) is situated in the small opal mining town of Coober Pedy in the northern part of the South Australian desert.

REPRODUCTION 1 The town, with all its homes and amenities, called dugouts, founded in 1915 after the discovery of the opal reserves and developed after the World War I, is entirely built under the ground with many living areas built within disused shaft mines. The tops of the ventilation shafts springing out across the surface area of Coober Pedy indicate the inhabited spaces under the ground while the wider shafts conduct some natural light to the dwellings below. The Serbian Orthodox Church is one of the only three active Christian churches in the region and was built by the Serbian miners to serve their religious needs.

1. Coober Pedy, aerial view



2. The Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy, exterior



Architecture

The Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija was built over the period of eighteen months at the initiative of father Milorad Jović and completed in 1993 following the completion of the church hall in 1992. It was consecrated in 1994 (Stefanovic 2001: 681). **REPRODUCTION 2** The church consists of a single-nave chamber, some thirty meters long with a floor to ceiling height of seven meters. The nave was not actually constructed. Instead, like the other dugouts, it was created by drilling into the hill. Hence the main architectural features of the church are those of its interior rather than of its exterior.

The visible exterior parts of the church do not follow or betray the actual plan of the nave. The above the ground appearance of the church can be likened to the exterior view of the ancient Mycenaean man-made beehive tholoi, vaulted tombs forming a hill. Unlike such tholoi it is simply dug deep into an existing hillside, and it does not have a marked prodromos, a corridor-like entrance on the ground level. Instead by a prodromos, its exterior facade is distinguished by a large stained glass window drilled frontally into the hill and which conducts the light into the single oblong chamber some five meters below. One of the doors on the ground level lead to the underground community hall, adjunct to the church. Although under the ground, the church cannot be labeled a catacomb church as the religious cult and ritual conducted within it are not secretive, nor can it be considered a crypt as it does not constitute a burial place and does not contain relics. Instead, a strong parallel can be drawn with the medieval Byzantine single nave churches dug into the ground, a hill or a rock in the region of Murgia, Apulia (Puglia) in southern Italy (Fonseca 1970), especially those in the broader region of the towns of Mottola such as Le Grotte di Dio (Lentini 1978) and of Massafra (Abatangelo 1966), often decorated with Byzantine fresco painting and bearing inscriptions in several languages including Greek (Jacovelli 1960).

The church nave several meters below the ground is approached via long descending corridors drilled into the hill side. The nave was created by using industrial tunneling machine and by drilling straight into the sandstone hill under the ground level. The machines thus created a sixfoil shaped vault over the main chamber in the process leaving interesting patterns on the bare walls which were then only sealed. Unlike most of the (above the ground) Serbian Orthodox churches the walls of the nave were not plastered and painted. Instead, they retain the colour and texture of dirt walls with the rose and dark beige colours of the sandstone naturally forming complex patterns. **REPRODUCTION 3 and REPRODUCTION 4** Traditionally, the interiors of the Serbian Orthodox churches in Serbia, usually built of stone or brick and then plastered, are well decorated with fresco painting. The Serbian art history also includes a number of wooden churches, usually built as temporary places of worship, the interior of which would not be plastered and decorated with wall paintings. Instead, they were often decorated with a number of portative icons painted

3. *The interior view of the nave of the Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy: the view of the altar*



on wood panels and temporarily placed on the walls (Jovanović 2007). This is not the case in Coober Pedy, where the natural sandstone was used as one of the dominant features of the interior decoration of the church. From the bare, raw sandstone walls emerge ornately carved statues in high relief, forming a stark contrast to the stained glass windows and the gilded icons of the iconostasis.

The interior of the church, its nave, was reportedly constructed in the style of the Serbian Morava medieval architectural school (Stefanovic 2001: 681), a style dominant in the Serbian church architecture in the period c. 1370/1402 – 1459 which included the churches sponsored by the members of the princely families of the Lazarevići and the Brakovići. These include the churches within the monasteries of Kalenić, Ravanica, Ljubostinja, Resava, also called Manasija, as well as the Lazarica church in Kruševac. In terms of both the exterior and the interior architecture there is little evidence for the claim by D. D. Stefanovic that the architecture of the church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy relates to the Morava school architectural traditions.

The Serbian art historian Svetozar Radojčić described the Morava school architecture thus:

The churches of the Morava school, whose inner volumes were perfectly planned, and whose facades were covered with sumptuous decoration, were suited both to the routine of daily offices and to the occasional splendour of great ceremonies. Their floor plan took the form of rectangles with semi-circular ends, above which soared the great conches of the apses and the crowns of

4. The interior view of the nave of the Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy: the view of the opposite end of the nave which features the stained glass window above a gallery.



their domes. Their whole structure was adapted to the requirements of a complex liturgy involving numerous clergy, two choirs, and the spectacular processions depicted in contemporary frescoes. All the different sections, passages and partitions were functional and acoustically perfect. (Radojčić 1978: 41-42)

The multi-domed elegant churches of the Morava school *adapted to the requirements of a complex liturgy* bear no resemblance to the dugout single vaulted church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy adapted for the use by a comparatively small congregation of the Serbian miners.

Nevertheless, some other similarities can still be drawn. In an act of a collective cultural memory, the drill patterns of the nave's ceiling and walls indeed evoke some of the patterns of the exterior sculptural decoration of the Morava school churches. However, this vague similarity is hardly achieved by design as the tunnelling machines could not be used to recreate the vivid and intricate weaving patterns of stylised floral and geometric ornaments – executed almost exclusively on facades and as part of the exterior decoration – made on much a smaller scale by the highly skilled artists of the Morava school (Katanić 1988).

The interiors of the Morava school churches were decorated with extensive frescoes covering every square centimetre of the walls (Đorđević 1994). Again in contrast with the traditions of the Morava school and the other medieval Serbian art schools, the walls of the church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy were left bare of any fresco decoration. The only similarity with the interiors of some of the Morava school churches that can tentatively be drawn here is that those churches often included marble tiles in various colours on the floors and a painted imitation of marble walls in the lower zones of their fresco decoration such as in the church of the Holy Trinity in the monastery of Resava/Manasija, (Đurić 1966) – which would then in the church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy correspond to the naturally occurring riveting patterns of the bare sandstone walls.

However, the decoration of the interior of the Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy, paradoxically, indeed evokes various Serbian medieval art traditions in a somewhat modified form. This is evident in some of its sculptural works and its icons.

Iconography: Sculpture

Like various art practices of the region affiliated with the Byzantine religious art, the Serbian Christian Orthodox medieval art is rich in fresco decoration and icon painting traditions but extremely modest in the tradition of sculpture. This long and continuous tradition of favouring painting over sculpture, based on ecclesiastic and religious postulates, has persisted within the contemporary religious art of the Serbian Orthodox Church. However, as mentioned, the walls of the Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy

are not decorated with fresco painting and its interior decoration instead features several pieces of high relief sandstone sculpture. The obvious reason for this is practical – the walls of the nave do not render themselves to fresco painting. Another obviously practical reason for this is that fresco painters are few in the whole of Australia and rather scarce in a remote desert town largely inhabited by miners. Amongst the miners and prospectors at the time of the construction of the church was a Norman John Aston, also known as John Norm, a talented sculptor. The website devoted to his work published this on the artist:

At the age of 42 Norm lay down his plastering tools in pursuit of his passion for sculpting. He set up studio in the family house and under the bright skies and the sweet scent of the Titirangi bush he turned clay in to personality.

A strange and encountered love affair with this isolated, magic and frenetic landscape began in 1986. On a road trip from Adelaide to Alice Springs with his 13 year old daughter and two mates, Norm and co stopped in on Coober Pedy for a few nights to stay with a friend. It was then that he went underground and found 'the colour' Opal. To experience such beauty found buried beneath the dusty orange dirt and in the silence and solitude he remained for 8 years.

Over the years Norm worked with the soft sandstone and has left legend about the town in the Old Timers Mine and the Serbian Orthodox Church. (<http://normastongallery.com>)

The Australian artist Norman John Aston (b.1940, d.1994) was not overly familiar with the traditions of the Serbian medieval and contemporary religious art practices prior to working on the sculpted decoration of the church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy. Nevertheless, and despite the comparatively modest place that sculptural works held in the Serbian medieval and consequently contemporary religious art traditions, his work in the church of Sveti prorok Ilija somewhat paradoxically demonstrates the continuation of these art traditions. His commissioned works in the church include the stone relief in the top register above the iconostasis separating the nave from the altar space, as well as the icon of the patron saint of the church, Saint Elijah, executed as a high relief in stone.

The relief carved into the stone vault above the iconostasis is executed in such a manner so as to evoke the top tier of the iconostasis. **REPRODUCTION 5 and REPRODUCTION 6** Icons, the sacred portraits of holy personalities painted on wood panels or as al fresco murals, represent windows into heaven (Belting 1994). Iconostases, several meters high wooden frames carrying icons painted on wood panels, are constructed to carry carefully selected holy images grouped in horizontal and vertical sets that individually and together provide a glimpse into the other world, the symbolic entrance to which is the altar space hidden behind the iconostasis (Schiller 1971). Hence Aston's relief is more than a mere architectural decoration of the interior space but when understood within its architectural context it also represents a set of icons, executed in stone.

5. Norman John Aston, the relief above the iconostasis, 1994, the Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy



6. Norman John Aston, the relief above the iconostasis, 1994, the Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy



There are no precedents for such a use of sculpture and relief in the interior decoration within the Serbian and Byzantine medieval religious art traditions (Vajcman et al 1962) or indeed in their more contemporary forms. However, a brief visual comparison with one of the most iconic sculptural works of the Serbian medieval religious art, the relief above the western portal to the narthex of the church of Theotokos in the monastery of Studenica, Serbia, early 1200s (Kašanin 1986), easily betrays the origins of Aston's inspiration. **REPRODUCTION 7a and 7b** However, the Studenica stone high relief was executed as

7. a and b: The high relief on the west portal of the narthex of the church of Theotokos, monastery Studenica, Serbia, early 1200s



8. *Norman John Aston, Saint prophet Elijah, niche high relief, the Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy, 1993*



part of the exterior decoration of the church of Theotokos whilst Aston's relief is an integral and prominent part of the interior decoration of the church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy.

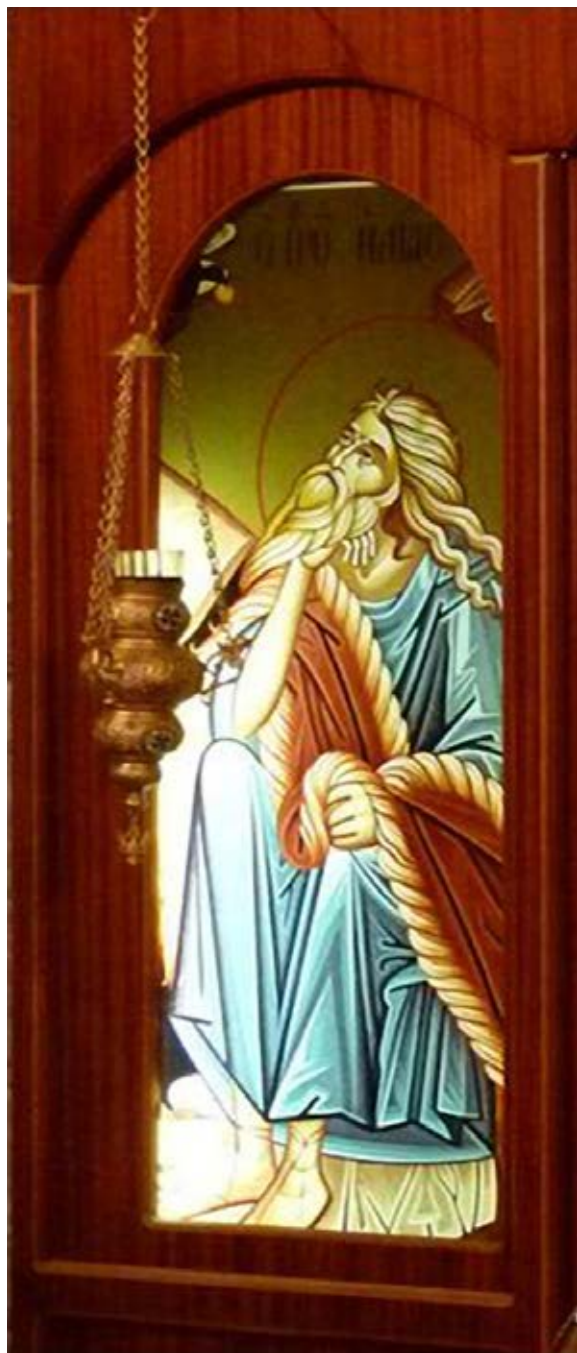
This extraordinary metamorphosis of a sculptural work into an icon is also evident on another sculptural work Aston executed for the church. It is the sandstone high relief representation of *Saint prophet Elijah*, carved within a wall and thus forming a niche, and indeed used as an icon in religious practice at par with the painted icon of the saint, as the two reproductions published here clearly demonstrate. **REPRODUCTION 8** and **REPRODUCTION 9** The first one is of Aston's sandstone *Saint prophet Elijah* and the other is of the painted icon of the church's patron saint from the church's iconostasis, executed as per the long-established rules of icon-painting. The painted icon is a work by a contemporary Serbian icon painter Dragomir Jašović who executed some of the other icons of the iconostasis for this church.

To further demonstrate the point of the continuation of such a painterly tradition in Aston's sculptural work for the church, another set of the same imagery is reproduced here. One is the icon of *Saint prophet Elijah* painted on a wood panel from the 15 century, the work that betrays the origins of Aston's inspiration and that demonstrates to which degree Aston indeed adhered to the canon of representing the saint in icon painting. **REPRODUCTION 10** Another is a contemporary wood bas-relief icon of the saint executed by the Serbian master wood carver Rajko Regoja. **REPRODUCTION 11** It demonstrates that despite being executed in other materials and as a sculptural piece, such a work is indeed understood as an icon and must be included in a long and continuous tradition of icon painting ruled by the Serbian Orthodox canons governing the representations of the holy personalities as icons.

Iconography: iconostasis

The icons of the iconostasis in the church **REPRODUCTION 12** were reportedly painted by the professional artist Dragomir Jašović Jaša from Belgrade (Stefanovic 2001: 681). By the early 1990s, Jašović, born in Peć in 1936, established himself as one of the well respected icon painters with an international reputation. As a young painter in the 1960s and the 1970s he worked as a copyist of Serbian medieval frescoes for the Gallery of Frescoes in Belgrade and this enabled him to continue working within this tradition as a fresco and icon painter. He was often commissioned by the Serbian Orthodox Church to work on restoration of existing frescoes as well as on decorating some new churches both within Serbia and outside of it. He had also been exhibiting the icons painted on wood panels in various group and solo shows in Serbia and in Europe (<http://www.nacionalnarevija.com>). It is assumed that some of the icons of the iconostasis in the church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy were directly commissioned from the painter and that some other icons of the same iconostasis were originally commissioned from him by another client and then

9. Dragomir Jašović, the icon of Saint prophet Elijah from the iconostasis, the Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy, 1993



perhaps resold or gifted to the church in Coober Pedy. This assumption stems from two sources – one is that Jašović's archival records of his works are incomplete; the other is that the icons of the iconostasis were executed in different styles. This diversity of styles indicates that the icons were not simultaneously

10. Anonimous artist, Saint prophet Elijah, icon, 15c.



11. Rajko Regoja, the icon of Saint prophet Elijah, wood engraving, early 21st c.



12. Iconostasis, the Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy



commissioned from the artist and that they were not originally created to form part of the one whole. **REPRODUCTION 13 and REPRODUCTION 14**

Iconostases are not always created by a single artist and often contain imagery executed by several artists from different eras. However, the diversity of styles of the icons from the iconostasis in the church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy is somewhat puzzling if indeed a single painter was commissioned to create the holy images of the strictly selected subjects for the church's iconostasis. It can be established with certainty that at least two of the icons from the iconostasis in Coober Pedy were indeed painted by Dragomir Jašović Jaša. They are the icon of Theotokos and the icon of Saint John the Baptist. These two images are comparable to the other icons of the same subject by the artist, now in various private collections including the artist's own collection, and to the images from Jašović's photo documentation. The actual authorship and provenance of the other icons of the iconostasis cannot be established with certainty.

The Serbian Orthodox Church traditions require a particular positioning order of icons on an iconostasis (Mango 1986). The icons on the iconostasis in the church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy adhere to this. The central zone of the iconostasis displays the images of the patron saint of the church, an Archangel and the Theotokos to the left of the Beautiful Gates/Holy Doors, and the images of Christ Pantokrator, an Archangel and John the Baptist to the right. Above this zone are the twelve icons of the twelve Apostles which flank the central icon of the upper zone showing the Holy Communion. The appearance

13. The patron saint Saint Elijah, Archangel, Theotokos of the Eleousa (Pelagonitissa) type



14. The Holy Doors, Christ Pantokrator, Archangel, Saint John the Baptist



of the already discussed stone high relief set of icons above the iconostasis as its uppermost tier remains its highly unusual feature.

Iconography: Stained glass window

The stained glass window at the opposite end of the nave appears to also represent another, paralleled and mirrored, iconostasis. **REPRODUCTION 15** This practice is not known in the history of Serbian Orthodox sacred art.

Icons executed on glass windows as part of a church architectural decoration did not appear in the Serbian art before the 19 century. It is believed that the stained glass windows in the Serbian medieval churches did not constitute icons. The badly damaged and only partly surviving decorative works in stained glass usually formed part of the altar space windows or were executed in the upper registers under the dome. Small and portative individual icons executed on glass panels are not known in Serbian art but feature in the Romanian art since the 18 century when they became especially popular amongst the peasant population (Dancu – Dancu 1982). Whilst some portative Byzantine icons executed in ceramics and those carved in ivory as bas-reliefs in the 10 century survive to this day. In the history of Serbian art, stained glass windows with individual icons first appeared in the late 19 and early 20 century as a modified

15. Stained glass window with icons, the Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy



import from the Germanic countries. They include one stained glass icon of Saint Nicola amongst several windows of the Cathedral in Sremski Karlovci from 1762 (Matić 2007), the windows of the Church of All Saints in Ruma from the mid-19 century and restored in 1905 (Bošković 2013), and the decorative stained glass windows of the Church of Saint Nikolai, Nikolajevska crkva, in Zemun executed only in the 1930s (Najhold 1993). The Serbian Orthodox church of Saint Nicholas in Vukovar, now Croatia, obtained its nine stained glass windows with representations of individual icons only in 1933. Many Serbian Orthodox churches built outside of Serbia, in the Serbian diaspora in Europe and in the USA, also feature a number of icons executed as stained glass windows. These include the stained glass icons of the All Serbian Saints Church, Stuttgart, Germany (<http://www.spc-stuttgart.de>), of the Serbian Orthodox Cathedral of Saint Sava, previously the Trinity Chapel, executed in 1966 in New York (<http://stsavany.org>), the St. John the Baptist Serbian Orthodox Church, San Francisco (<http://sjsoc.org>), the Saint Sava Serbian Orthodox Church, Houston (<http://www.stsavahouston.org>), the Saint Archangel Michael Serbian Orthodox Church, Akron, Ohio (<http://starchangelmichaelakron.org>), the eponymous church in Lansing, Illinois (<http://www.serbianorthodoxchurch.com>) and others. In Serbia, the newly decorated windows of the church of Sveti Vasilije Ostroški in Belgrade (<http://www.vitrauxart.net>) carry some of the glass icons which primarily serve the purpose of matching and enhancing the frescoed wall icons. With the exception of the Serbian Cathedral of Saint Sava in New York, a large number of the abovementioned churches obtained their stained glass windows only in the early 2000s.

The church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy appears to be amongst the earliest contemporary Serbian churches to use stained glass icons. It also appears to be one of the first Serbian Orthodox churches where such glass icons are grouped in zones thus forming a semi-transparent iconostasis. The primary reason for this may again be practical: due to the space and material constraints, the fresco decoration which would ordinarily include works also considered icons and worshipped as such, could not be executed in the church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy. The only other available interior space for such imagery was the large glass pane on the ground level overlooking the nave. This other, glass, iconostasis carries the icons of Saint Constantine (Konstantin) and his mother Saint Helen (Jelena) flanked by the icon of Dormition and the icon of Saint George in the upper register, and a selection of Serbian church figures including the Saint Sava and other personalities. Indeed, within this other iconostasis several images can be seen as replicas of some of the familiar imagery from the frescoed walls of medieval Serbian churches. Amongst such images are the very icons of Saint Constantine and Saint Helen probably directly inspired by the 14 century fresco imagery of the saints from the Gračanica monastery in Serbia. **REPRODUCTION 16** The fresco imagery of the Last Judgment/Harrowing of Hades, prominently and dominantly displayed in Gračanica and often depicted above the western entrance to Serbian Orthodox churches (Todić–Ćurčić 1988), in Coober Pedy is shown in the up-

16. *Saint Constantine and Saint Helen, 14 century fresco, the Gračanica monastery, Serbia*



permost register of the window pane, alluding, as it does in the Serbian medieval churches, to the world left behind upon entering the holy space of a church's nave. In the Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy there is no western entrance as it is replaced by the window pane, yet the stained glass imagery of the window appropriately alludes to the world behind it.

Especially interesting is the question of the authorship of the church's stained glass window imagery. The official information by the Serbian Orthodox Church names the Belgrade icon painter Dragomir Jašović Jaša as the author of the imagery (<http://www.svetosavlje.org>). However, in an interview conducted with the author of this paper on June 13, 2014 in Belgrade Jašović claimed that he had never worked in this technique and was not the author of the stained glass icons. Hence the identity of the actual artist remains unknown. Paradoxically, the anonymity of the artist who created these glass icons can also be seen as a continuation of a Serbian medieval religious art tradition

where the fresco and icon painters were merely considered as conduits and the divine power the actual creator of such imagery.

The Serbian Orthodox church of Sveti prorok Ilija in Coober Pedy hence becomes a representative of the manner in which various medieval art traditions of the Serbian religious art can be modified to suit an entirely new set of conditions encountered outside of the Serbian soil, in the harsh desert climate of the northern parts of South Australia, within a somewhat haphazard urban plan of a town built under the ground in the second half of the twentieth century. The necessary modifications of architectural traditions allowed for the modifications of the mediums used which included sculpture in stone as well as icon painting on wood panel and glass. Such modifications nevertheless only underline the continuation of the traditions of the Serbian medieval religious art on the Australian soil in the last decade of the twentieth century.

BIBLIOGRAPHY

- Abatangelo Luigi. *Chiese cripte e affreschi italo-bizantini di Massafra*. Massafra 1966.
- Belting Hans. *Likeness and Presence*. Chicago – London: University of Chicago Press, 1994.
- Bošković Đorđe. *Ruma. Istorijski Pregled*. Ruma: Zavičajni muzej, 2013.
- Dancu Juliana, Dancu Dumitru. *Romanian Icons on Glass*. Detroit: Wayne State University press, 1982.
- Đorđević Ivan. *Zidno slikarstvo srpske vlastele*. Beograd: Filozofski fakultet, 1994.
- Đurić Vojislav J. *Resava (Manasija)*. Beograd: Jugoslavija, 1966.
- Fonseca Don Cosimo Damiano. *Civiltà rupestre in Terra Jonica*. Roma: Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, 1970.
- Jacovelli Espedito. *Affreschi bizantini in Massafra*. Massafra 1960.
- Jovanović Miodrag. *Srpsko crkveno graditeljstvo i slikarstvo novijeg doba*. Beograd: Društvo istoričara umetnosti Srbije, 2007.
- Kašanin Milan. 'Studenica.' Čanak Medić Milka et al. *Manastir Studenica*, Beograd: Književne novine, 1986.
- Katanić Nadežda. *Dekorativna kamena plastika Moravske škole*. Beograd: Prosveta – Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, 1988.
- Lentini Pasquale. *Storia della Città di Mottola*. Mottola, 1978.
- Mango Cyril. *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*. Toronto: University of Toronto Press, 1986.
- Matić Vojislav. *The churches of Sremski Karlovci*. Novi Sad: Platoneum, 2007.
- Najhold Branko. *Zemunske crkve*. Zemun: TRAG, 1993.
- Radojčić Svetozar. 'The Art of morava School.' *The Unesco Courier*. 1978: 31.
- Radojčić Svetozar. *Ikone Srbije i Makedonije*. Beograd: Prosveta, 1962.
- Schiller Gertrud. *Iconography of Christian Art*. (English trans from German). London: Lund Humphries, 1971.
- Stefanovic, D. S. 'Serbs.' James Jupp (ed.). *The Australian People: An Encyclopedia of the Nation, Its People and Their Origins*. UK: Cambridge University Press, 2001.
- Todić Branislav, Čurčić Slobodan. *Gračanica*. Beograd: Prosveta, 1988.
- Vajcman Kurt, Hadžidakis Manolis, Babić Gordana et al. *Ikone*. Beograd: Narodna knjiga – Vuk Karadžić, 1981.

<http://normastongallery.com/coober-pedy-1986-1994/#jp-carousel-217>

<http://sjsoc.org/>

<http://starchangelmichaelakron.org>

http://stsavany.org/?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=2

<http://www.nacionalnarevija.com/en/tekstovi/br4/ars.html>
<http://www.serbianorthodoxchurch.com/pages/listing/alphabetical/comingsoonchurch.html>
<http://www.spc-stuttgart.de>
<http://www.stsavahouston.org/>
http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Istorija/IstorijaMiletic/Lat_IstorijaSPC064.htm
<http://www.vitrauxart.net/en/project/saint-vasilije-ostroski-church-belgrade-serbia/>

Зоја Бојић

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА И ТРАДИЦИЈА: ПОДЗЕМНИ СЈАЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ СВЕТИ ПРОРОК ИЛИЈА У КУБЕР ПИДИЈУ, АУСТРАЛИЈА

Резиме

Српска православна црква Свети пророк Илија у месту Кубер Пиди у Аустралији изграђена је, као и ово рударско насеље, под земљом, 1993. године а освећена 1994. године. Она је једнобродна базилика, настала не изградњом већ бушењем индустријском бушилицом кроз земљу што је умногоме условило и начин њеног декорисања. Поштујући али и модификујући многе традиције српске средњевијекне уметности и њене каноне, ова црква нема фреско сликарство већ је декорисана иконама резбареним у камену, иконостасом са иконама насликаним на дрвеној плочи и великим витражом декорисаним иконама на стаклу. Иконе резбарене у камену дело су аустралијског скулптора Нормана Џона Естона, неке од икона на дрвеној плочи са иконостаса дело су београдског иконописца Драгомира Јашовића Јаше, а остале иконе, укључујући оне на стаклу, дела су непознатих уметника.

У овом раду указује се на традиције српске сакралне и средњевијекне уметности које се исказују у унутрашњој декорацији ове цркве. Посебно се разматрају модификације ових традиција у архитектури и иконопису, како оном изведеном у рељефу, тако и оном на иконостасу и на витражу. Овде се нуди анализа декорације ове цркве из перспективе неких путева српске сакралне уметности кроз историју као и из перспективе успостављања паралела са синхроним делима српске сакралне уметности у матици и у широј дијаспори.

Кључне речи: архитектура, иконографија, подземна српска православна црква у Кубер Пидију, Свети Илија, Кубер Пиди, Аустралија.

Гульнара Хайдарова

Санкт-Петербургский государственный университет

Институт философии СПбГУ

Центр медиафилософии

khaidarova@rambler.ru

БОЛЬ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Речь о боли актуальна в любой культуре, в каждую эпоху существовали свои представления о ней. Анализ представлений о боли в определенном культурном контексте проливает свет на само общество, задает масштаб его «гуманности», рациональности, цивилизованности. В статье представлена характеристика русской культуры через опыт трансформации в ней боли.

Ключевые слова: феномен боли, экзистенциальная ответственность, европейская культура, святоотеческая традиция.

Reflection of pain is actual in any culture, during each epoch there are various of it. The analysis of understanding of pain in a certain cultural context throws light on a society, sets scale of its “humanity”, rationality, civilization. In article it is presented the characteristic of the Russian culture via experience of the transformation of pain.

Keywords: phenomenon of pain, existential responsibility, European culture, the patristic tradition.

1. Слово «Боль»

*Нести крест, страданием
свидетельствуя любовь
(святитель Николай
Сербский)*

Для русского языка характерно гипостазирование боли, на это указывает тот факт, что слово «боль» приобретает мужской род, становится «боле́м», как свидетельствует толковый словарь: «Боль ж. — болезнь, боле́сть, хворь, хвороба», но, например, «Зовите попа к болю в баню, хочет приобщиться». Стоит обратить внимание на то, что понятие «боль» не является *отрицательным*: в нем не указывается на отсутствие чего-либо, на недостаток чего-то, и нет отсылки к «наказанию» как в европейской традиции¹;

¹ Английское pain происходит от латинского корня роена, который первоначально значил наказание, мука (нам известное как пеня, денежный штраф). В нем, как и во фран-

напротив, в нем сказывается присутствие. Гипостазированное толкование слова «боль» в русском языке дает Сигизмунд Кржижановский: «Наш крепкий крестьянский язык о больном человеке – если он весь из боли, трудно болен, – так и говорит, боль склоняет: боля, болю и т. д. Происходит отождествление «боля» с болью». Здесь явлено отличное от европейского понимание интенциональности боли и возможности ее познания: телесная боль словно бы является проекцией метафизической, врожденной человеку боли, но проекцией многомерной, как само Бытие: «Боль есть бытие *боля*; следовательно, для него существует лишь боль и ничего более. Обезболить от того или иного содержания сознание боли мыслимо, лишь отсекая, так сказать ампутируя, данное содержание (то есть боль в боли) вовне. Так дедуцируется необходимость вне... Остаток боли, неотампутированной, неотмершей во внешнее, – и принято называть: душа». Здесь в христианском ключе сказывается особая первичность боли и страдания, но в рамках единства внутренней и внешней боли, душевной и телесной, а познание ведет к «возврату вещей в их первоначальное бытие: боль» (Кржижановский 2001: 423–424).

Примечательно, что слова *боль* и *болезнь* в русском языке однокоренные². Тогда как в большинстве европейских языков *боль*, *больно* имеет иной корень нежели *больной*, *болеть*, *болезнь*. Что касается болезни, то в обращении с ней современный человек опосредован врачом, системой медицины; болезнь связывает человека с другими людьми, которые также подвержены болезни. С болезнью, на первый взгляд, дело обстоит как с объективной физиологической данностью, хотя ее иногда симулируют, существует боль фантомная (боль в отсутствующем органе), а в последнее время в развитых странах появился целый комплекс трудно поддающихся объяснению соматоформных болей – боль по всему телу при отсутствии физиологических изменений. Но боль как переживание, которое неоднозначно связано с болезнью, является индивидуальным опытом, личным уроком, принимается как долг и форма жертвы: пострадать за други своя («Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих»). (Св. Евангелие от Иоанна 15:13)).

Отождествление боли с болезнью (прежде всего с душевной болезнью) характерно для образов Достоевского: «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень», «...я убежден, что не только очень много сознания, но даже всякое

пузском реіне, имеется созначение – старания, усилия, труды. Другой корень, означающий жгучую боль, и, кроме того, как и в русском использующийся для усиления – например, «больно хитер» – smart, равно как и немецкое Schmerz, отсылает к латинскому mordeo – терзать, кусать, жечь, – что акцентирует телесную компоненту боли. Более того, немецкое Schmerz первоначально значило еще и рану, равно как и колющую, кусающую боль.

² На особенность традиционной русской риторики указывает следующий факт: «Для русского письма характерно начало, содержащее вопросы о здоровье и не просто обстоятельное, но даже несколько жалостливое описание собственного самочувствия... Именно раннехристианская идея о ценности и значимости страдания сохранена восточнохристианской церковью и русской традицией» (Михальская 1996: 50).

сознание – болезнь». Эту линию слияния боли, болезненности, душевной неполноты, ущербности или даже убогости продолжает В. Розанов: «Я весь мир любил, всегда. И горе его, и радость его, и жизнь его. Я ничего не отрицал в мире; Я – наименее отрицающий из всех рожденных человек. Только распрю, злобу и боль я отрицал». И далее, например, Н. Бердяев в другом ключе, – в призыве к преодолению тварности в человеке, – также наследует нераздельность и недифференцированность телесной немощи с греховностью как душевной болью от неполноты человека: «Человек – боль и стыд, человек должен быть преодолен, всякий человек – и я, и ты. Откровение о человеке будет преодолением человека как высшей гуманистической ценности, будет откровением божественного человека».

В европейской культуре понятие «боль» традиционно предполагает оппозиция: различают боль телесную и душевную, чаще называемую страданием. О второй больше говорят, и вместе с тем, сказанное невозможно верифицировать. Следующее за оппозицией души и тела различение боли ведет к иерархии боли: «...киренаики полагают, что телесная боль хуже душевной, потому и преступники наказываются телесной казнью; Эпикур же считает худшей душевную боль, потому что тело мучится лишь бурями настоящего, а душа – и прошлого, и будущего» (Диоген Лаэртский 1979: 437). В своем анализе смерти Левинас, оставаясь в рамках этой оппозиции, обращается именно к телесной боли (наряду с «болью» встречаются понятия «страдание» и «мука»), поскольку она феноменологически ближе всего смерти: «Особо нас будет интересовать та мука, которую необдуманно называли физической; в ее случае происходит *полное вовлечение* в существование. Если нравственные муки можно претерпевать с достоинством и в сердечном сокрушении, а стало быть, уже освободиться, то физическое страдание, каковым бы оно ни было, есть невозможность отделиться от данного мига существования. Оно – сама неумолимость бытия... Есть в физическом страдании отсутствие всякого прибежища, прямая подверженность бытию. Оно – в невозможности отступления. Это загнанность в жизнь, в бытие. Страдание в этом смысле есть невозможность уйти в ничто» (Левинас 1998: 67–68). И если душевные муки определяются индивидуальной готовностью взять их на себя, то право на боль, согласно Левинасу, как и на смерть, исходит от Другого: «смерть на себя никогда не берут – она приходит сама... уже в страдании, в недрах которого было схвачено это соседство со смертью, активность субъекта оборачивается пассивностью, причем все еще в плоскости феномена». Таким образом, различение боли душевной и телесной в европейской культуре традиционно сводится к оппозиции активное/пассивное, восходящей к категориям действие/претерпевание. В рамках такого условного разделения на активную и пассивную боль, можно сказать, что первая «собирает», сосредоточивает человека, вызывая его работу по переживанию. Вторая имеет разрушительный характер, подтачивая и угнетая человека. В самом разделении боли на активную и пассивную

уже заложена спасительная возможность трансформации, которая метафорически сводится к трансформации от ветхозаветного Иова к Христу, от пассивного претерпевания к добровольной жертве, от «голой» подставленности боли к ее приятию и возвышению.

Отметим как существенную черту метафорическую и метонимическую соотнесенность боли телесной и душевной: говоря о боли мы, что выдает наш язык, подразумеваем именно телесную боль, душевная же боль коннотирует с телесным чувством, апеллирует к нему. Говоря «у меня болит душа» мы скорее придаем душе статус физического объекта, который может реально болеть; говоря, например, «боль разлуки» мы все-таки соотносим ее с процессом разрывания материи. С другой стороны, «страдание» как синоним боли скорее имеет характер общей, неразделяемой и неизмеримой муки, физической и одновременно психической. Страдалец в русской культуре это одновременно страстотерпец. В русском языке скорее что-то «доставляет боль», чем «я болю». «Мне больно» значит, что «я претерпеваю боль» от чего-то/кого-то. Мы не говорим «я имею боль», а говорим «я мучаюсь от боли», «меня изводит боль». То есть боль не наша собственность, а нечто чуждое, причиненное, претерпеваемое.

Исследователи-филологи, работы которых оказывают помощь в исследовании лингвоконцепта «боль» идут на поводу господствующего дискурса, разделяющего боль физическую и душевную. Например, А. А. Бонч-Осмоловская, Т. И. Резникова, Е. В. Рахилина, в своей статье, посвященной концептуализации боли в русском языке, указывают: «Уникальность ситуации боли как части физического мира – в ее ненаблюдаемости, сопряженной зачастую с отсутствием внешних проявлений. Подобные свойства характерны и для ситуаций в психической и эмоциональной сфере. Не случайно в языках данные когнитивные области оказываются связаны, ср. метафорическое использование глаголов боли для описания душевных состояний (*сердце замирает*)» (Бонч-Осмоловская и др. 2007: 77). Авторы предлагают следующее разделение метафорических глаголов на группы: 1) глаголы физического воздействия, разрушение: *стреляет, режет, дерет, ломит; давит, тянет*; 2) глаголы, обозначающие действие огня: *горит, жжет*; 3) глаголы звука: *урчит, бурчит, гудит, ноет*; 4) глаголы движения: *крутит, кружится*.

Хотя рефлексия боли в европейской культуре связана с припоминанием, с воскрешением ее в слове, с нарративом, с ретроактивной концептуализацией и легитимированием боли, но индивидуальная память тела, размеченная пережитыми страданиями, причащает нас к иному типу мировосприятия, к архаическому, в котором время циклично. В таком представлении момент боли необходим как возвращение к рождению/смерти. В ощущении даже острой боли есть эта поворотная точка неустойчивого равновесия, после которой может вступить в силу рефлексия. Встреча с болью – это встреча с самим собой вне пространства и време-

ни в исходной точке инвариантности, и потому боль безмерна: она сама задает меру, вызывая речь. В этом сокрестии архаического и исторического, индивидуально-телесного и культурно-сформированного состоит парадоксальность боли, вызывающая на самостоятельные размышления и выбор своей позиции.

Итак, место российской традиции мысли связано, с одной стороны, с традиционным для европейской мысли дихотомическим различием внутренней и внешней боли, а с другой стороны, с лингвистическим и аксиологическим единством соматической боли и духовной недостаточности, греховности человеческой природы, с бытием метафизического «боля», который и нужен, и неизбежен, и является знаком незавершенности и безразмерности человека, с пониманием человека как проекта. Отечественный контекст мысли представляет яркие примеры, служащие подтверждением возможности целостного рассмотрения боли, связанные с практиками переживания боли, способами сочувствия и утешения, экзистенциальной ответственности в отношении боли как ущербности человеческого бытия. Например, в русском экзистенциализме у Н. Бердяева, мы встречаем: «Можно избежать боли, отказавшись от личности. И человек слишком часто это делает. Быть личностью, быть свободным есть не легкость, а трудность, бремя, которое человек должен нести. От человека сплошь и рядом требуют отказа от личности, отказа от свободы и за это сулят ему облегчение его жизни». Таким образом, деятельность и боль оказываются связанными. Бытие обезболенное – это, в конечном счете, бездеятельное бытие, так как из него изъята активность переживаний человека. Основанием тому служит традиция святоотеческого учения. Например, у Николая Сербского мы находим обоснование необходимости добровольного страдания: «Вот как сказал Господь: иго Мое благо, и бремя Мое легко (Мф. 11, 30). Иго означает служение, а бремя означает страдание. Читал ты, как Господь и словом учил, и примером наставлял, что пришел Он не для того, чтобы Ему служили, но чтобы Самому послужить. Читал ты и о том, что Сыну Человеческому надлежит пострадать. И, воистину, Он служил и страдал. ... Оплеван и бичеван, осмеян и оклеветан, наконец, распят на Кресте. И это страдание Господь назвал бременем легким! А легким назвал Он это страшное бремя потому, что страдал с прозорливой надеждой... Пока Христос не открыл миру спасительную истину о Боге живом, Родителе и Промыслителе, о вечной правде Божией, о ничтожности смерти и о воскресении из мертвых, любое служение было связано с ненавистью, а страдание – с отчаянием. Ибо служение считалось унижением, а страдание – несчастьем. Потому и самое мягкое иго казалось язычникам жестким, а самое легкое бремя – непосильным. Никто не может назвать свое иго благим без любви Божией, и бремя свое – легким без надежды на Бога»³.

³ Святитель Николай Сербский. Миссионерские письма. Письмо 81.

2. Жалость и боль за других

Исследование филологами лингвоконцепта «жалость», традиционно оценивающейся в русской культуре положительно как гуманное начало в человеке, раскрывает нам специфику нераздельности страдания и сострадания, активного и пассивного начал в русской культуре. Привычным, что сказывается и в научном исследовании, является представление о направленности сострадания на Другого, например: «В соответствии с этимологией слово сострадание может относиться только к чужому горю, страданию (со-страдание). Чувство сострадания предполагает осознание чужого горя и мысленное отождествление (может быть, частичное) активного субъекта чувства с пассивным субъектом. Этой установкой определены значения слов сострадание и сострадать: “сочувствие, жалость, вызываемые страданием, несчастьем другого человека” и испытывать сочувствие, жалость к страдающему человеку, страдать при виде страданий другого. ...Семантика слов “сострадание” и “сочувствие” определяется рационально-оценочным **отношением** к пассивному субъекту» (Мельникова 2010: 60)⁴. Здесь в исследовании коллег-филологов выявляется проекция господствующего в нововременной науке разделения на пассивное и активное начала, на страдающего и сострадающего. Однако, христианская концепция единства трех ипостасей может стать опорой в избегании этого разделения. Ибо единство страданий Христа и Его сострадания, свершающегося принятием на себя человеческих страданий, является образцом, открывающим путь единства собственных страданий и сострадания к Другому, сострадания к себе и через это страдания за другого. В конечном идеальном итоге не следовало бы разделять страдание и сострадание, оставив единую боль, сострадание же понимать не как направленное к другому **отношение**, но как собственное состояние страдания и собственное же сострадание себе⁵. (Не случайно ведь, «соболезнование» в русском языке, – нечто формальное, официальное, не вполне искреннее, поскольку им невозможно «исполниться», однако по опыту мы знаем, что боль можно «принять близко к сердцу», разделить, считая собственной болью).

Сочувствию и состраданию исследователь противопоставляет «жалость», как эмоцию непредсказуемую, стихийно возникающую: жалость захлестнула, пронзила, охватила. «Исторически жалость **производна** от боли, мучения, страдания. В слове жалость тот же корень, что и в словах жалить, жало: общеславянский корень «zal» восходит к индоевропейскому корню «guel» «колоть, жалить», «боль»; древнерусское жаль родственно лит. *gela* «жестокая боль, мучение, мука, ломота», д.-в.-н. *quala* «страдание, мука» (Фасмер 1967, 2: 35, 15; 1: 220). Этот вывод филолога подтвер-

⁴ Автор здесь цитирует по: Словарь русского языка 1988: 209.

⁵ О кинематографически выраженном единстве страдания и сострадания, как о динамическом балансе между жизнью и смертью в каждой временной точке см. фильм «Любовь» М. Ханеке (2012).

ждает идею единства жалости и боли. Обращение к архаическим общим корням языка указывает на нераздельность, устраняя дистанцию между Я и Другим, между «моей болью» и «болью Другого», между страданием и состраданием.

Еще один аспект языкового анализа дает нам практический результат: «Жалость и сострадание разделяют между собой доминантные признаки. Однако поскольку слово жалость обозначает не только эмоционально-оценочное отношение к человеку, испытывающему боль/муку, но и описывает его эмоциональное **состояние**, отмечая тем самым специфику соответствующей эмоции, постольку жалость занимает положение доминанты данного синонимического ряда и обретает статус имени концепта». Мне представляется важным это различие между сознательным и дистанцированным отношением (сострадание) и эмоциональным разделением чувств другого (жалость): если мир эмоций и чувств не поддается рациональному оформлению, то сознательное отношение мы можем воспитать, сформировать, культивировать.

Здесь нам в практическом отношении поможет концептуальное различие между Отчим и материнским состраданием. Если материнскому спонтанному чувству научиться невозможно, то Отцовскому, социальному и конвенциональному порядку – выказывать сострадание, милосердие, заботу и попечение, – вполне вероятно и научиться и привить его, и вменить в обязанность. Сострадание Отчее состоит в умалении Своего Сына до человека⁶, и тем самым людям даруется любовь и сочувствие к себе. Человек наделяется правом (легитимированным Богом-Отцом) быть услышанным и иметь разделенную боль, страдать не обреченно, будучи проклятым и наказанным Отцом, а сострадать себе в той же мере, в которой он страдает вместе с Христом. С той поры (умаления сына Божьего) мы разделяем страдание друг с другом, разделяя их с Богом, не спрашивая о справедливости возмездия за наши (личные) грехи. Жалеем, не спрашивая о справедливости той боли, что терзает человека, не ищем в своих испытаниях воздаяния и Суда божьего «по мере своей». В этом уподоблении Христу христианин сопричастен безмерности – бытия, страдания, греха. В этом прерывании, казалось бы, естественной связи между мерой боли и мерой нашего греха («столько же замаливаю, сколько нагрешил»), в равнопричастности всей боли как исходной греховности человека вообще, независимо от личных (калькулируемых) заслуг, состоит, возможно, идея искупления. Приняв в своих крестных страдания все муки, Христос принимает на себя всю неизбывную греховность человеческой природы. Вслед за ним и каждый христианин постигает своим страданием (или жалостью как страданием вместе с другим) всю глубину

⁶ Принципиальна безгрешность Христа, взявшего на себя весь грех человеческий, всю нашу боль: «Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни... Но Он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на Нем, и ранами Его мы исцелились» (Иса. 53, 2–5).

человеческих страданий, страдая нераздельно страдает «за други своя», а не только за себя. Поэтому жалость (этимологически восходящая к слову боль) не спрашивает – а «за что?» страдает человек, просто разделяя с ним его страдания.

Итак, беспредельность собственного страдания согласуется с беспредельностью греховности человеческой. Такой согласованности нет, и в этом мне видится основная проблема, у героя нового российского фильма «Левиафан» (реж. А. Звягинцев, 2014). Как нет у ветхозаветного Иова мысли о том, чтобы своим страданием исчерпать греховность человека, в своем страдании постичь всю ее безмерность, но есть только чувство, что «столько я не нагрешил», сколько мне на долю выпало. При соседстве в фильме бесконечной природы (стихии моря и красоты перехода моря в скалистую северную землю) ни у кого из персонажей русской провинции в фильме не возникает сопричастности бесконечному. Постоянное же алкогольное возлияние выступает компенсацией этой непричастности безмерному, как будто античное «выпить море» может заменить собой бесконечность человека, неизмеримость его горя и его греха. Противоположностью и изнанкой выступает в фильме постперестроечный «беспредел». Если страдание воздается «мера за меру», по справедливости, как соразмерное наказание за «равные» грехи (сколько лично сам согрешил – столько и замаливай: «руки по локоть» – строй храм), то мы находимся в архаическом до-христианском мире Левиафана, который требует справедливых (калькулируемых и отмеренных жертв).

При боговоплощении как плоть становится Словом (вочеловечение Слова), так и вместе с плотью страдания приобретают право слова. Как разъясняет Афанасий Великий: «Не Божие Слово по благодати прияло то, чтобы именоваться Богом; но плоть Его вместе с Ним наименована Богом. Не сказано: Слово стало Богом, но: *Бог бе Слово* (Иоан. 1, 1), то есть, всегда был Бог-Слово, и сей Самый Бог сделался плотью, чтобы плоть Его сделалась Богом-Словом...» (Афанасий Великий 1903: 253). Соприсутствие трех ипостасей задает прощение нашей слабости перед лицом боли, но и одновременно высший предел: боль переносить, смиренно предаваясь божественной воле. Иисус является как Слово (весть), как посредник⁷ между Отцом и людьми. Его страдание есть не только искупление, прощение человека, но и Его единение с нашей болью. Потому и мученики разделяют боль других, потому страдая, мы вспоминаем о Страстях, словно отсылая часть своих страданий страдающему Богу, разделяя их с Ним (как разделяем с другом общую нам среду коммуникации). Боль, разделенная с Богом, сошедшим во плоть и этим сошествием

⁷ Афанасий Великий говорит «ходатай»: «Посему Сын – истинный Бог и прежде нежели сделался человеком, и после того, как стал Ходатаем Бога и человеков, человеком Иисус Христом. Это значат слова: *Его же послал еси Иисус Христа* (Иоан. 17, 3), Который в единении со Отцом по духу, а с нами по плоти, и таким образом стал Ходатаем Бога и человеков» (Афанасий Великий 1903: 274).

возносящим нас, становится осмысленной, означенной болью. Личностный характер страдания становится основой культуры, выражающей страдание в слове, придающей смысл всякому человеческому страданию как значимому. Итак, благодать явлена в воплощенном Слове, и превышение, на наш человеческий взгляд, меры сочувствия, дар Божий прощения, становится чудом. Надеясь на чудо, мы взываем: «возьми от нас нашу боль – пострадай за нас, раздели с нами более того, что мы заслуживаем». И это «более» возможно как превышение и избыток.

3. Страдание и чудо слова

*Что такое наше слово – это
отпечаток Слова Творческого
(Преп. Ефрем Сирин)*

На связь боли и чуда есть указание у Дитмара Кампера в работе «Знаки как шрамы. Графизм боли». Метафизический характер чуда и его отнесенность к сфере воображения в отличие от укорененного в физиологии феномена боли позволяет рассматривать чудо как противоположность и даже спасение от боли. Но парадокс в том, что там, где боль становится одномерной, – исключительно биологическим, химическим и физиологическим механизмом, управляемым фармакологией, – места чуду не остается. Проблема боли была бы ограничена поиском путей ее устранения, если бы она как средоточие человеческой культуры одновременно не была соотнесена с кругом других вопросов: проблемой воспитания, проблемой веры, этическими регулятивами, – в конце концов, если бы преобразованная боль не открывала нам новую перспективу в гуманитарных науках: взгляд на историю и социологию, на литературу и искусство.

Боль наделена культурной функцией, в поэзии и музыке мы находим ее следы, но как сердцевина бытия она не раскрывает себя непосредственно, сказываясь лишь в речевых сбоях, пунктирах и рванных ритмах. О чуде, явленном в синтаксическом сбое текста, пишет Анатолий Барзах, анализируя стихотворения Аркадия Драгомощенко «Разве твоя в том вина?». Он указывает на синтаксическое неблагополучие в стихотворении Аркадия, посвященном умершему отцу («И что очень важно, нет ощущения тотального распада, “неправильности” не навязчивы: это не разрушение, но болезнь, боль»). И ссылаясь на Витгенштейна, обобщает: «Если структура предложения показывает структуру мира, то искажение логической структуры предложения (а именно о ней в первую очередь и говорил Витгенштейн) может и не быть отражением всего лишь дефектов, перебоев в структуре мира. Тот же Витгенштейн, который всегда был больше того, что он «ясно» излагал, недаром обмолвился, что «линейка» (Teilstriche) языка только в своих «крайних точках» «касается» (beruehren) действительности... Есть, по-видимому, нечто, чего язык ни

высказать, ни показать не в силах, а может только коснуться, неисцелимо переламяваясь в точках прикосновения. И речь здесь идет не о тривиальной невысказываемости, невыразимости, не о символистическом умолкании, а о чем-то существенно более *грозном*. При этом ... разрывы ощутимы и вообще впервые обретают подлинную значимость лишь внутри вполне функционирующей еще структуры» (Барзах 2006).

По аналогии со схематизмом Лотмана в отношении Пушкина (Лотман 2005: 237–252)⁸, мы можем реконструировать данное стихотворение А. Драгомощенко: язык становится условностью для современного поэта, но тем не менее перебои в его функционировании могут о чем-то сообщать. То, о чем сообщает непосредственно в сюжете язык, – это воспоминание об умершем отце. То, о чем язык не может сообщить, но что сказывается вопреки языку, – это боль утраты. Аркадий Драгомощенко в своем размышлении о поэзии в свою очередь цитирует А. Барзаха: «из письма А. Барзаха: “Это то, где проваливается Гегель: самосознание, возвращение в себя, синтез оказываются принципиально невозможны, поскольку логос стал избыточен и превысил себя, неподъемен для себя же. Так вот, язык и есть логос, но всегда “подъемный”, всегда исчерпываемый. Абсурд и заумь остаются в языке, они не “сложны”, точнее, они как раз и апеллируют к “чуду”, т.е. к внелогическому, бессмысленному”» (Драгомощенко 2011: 205).

Итак, слом гладкости и логической оправданности текста отсылает к сверх-логическому, к чуду, а также к безмерности боли⁹. Чудо избыточно, превышает¹⁰ меру человека и неподъемно для разума как вне-логична и неизмерима боль. По этому признаку их подобия – по сверх-логичности,

⁸ Интересно, что Лотман относит по манере стихосложения «Анджело» к серьезным, а не «болтливым» поэмам Пушкина, отмечая «строфику поэмы с подчеркнутой *неурегулированностью* числа стихов в строфе и, однако, с отчетливыми признаками строфичности в общем построении текста». Важна сама противопоставляющая увязка «болтливых» (урегулированных) строфических поэм с сюжетным повествованием и нерегулярных – с проблематичными вопросами, как, например, соотношение греха и милости в «Анджело»: «Брат осужден на казнь; его спасти грехом не милосердие ль?» и далее: «Спасешь ли ты его, коль милость на весах равно с грехом потянет?» Проблемой для Пушкина становится, по всей видимости, уж шекспировское название «Мера за меру».

⁹ Острота этих деталей (в стихотворении Аркадия) тем болезненней, что, при всей своей «интимности», «очеловечить» текст они не в состоянии. Дело не в том, что боль, память, переживание «не настоящие», а в том, что поэзия выталкивает их из себя, не принимает, оставляя на поверхности как стигматы – но не раны. В этом и состоит, на мой взгляд, главный драматизм данного текста, который куда глубже (как бы кошунственно это ни звучало) «слишком человеческого» переживания смерти близкого человека. Как писал Т. С. Элиот: «Поэзия – это не простор для эмоции, а бегство от эмоции, и *это не выражение личного, а бегство от личного*. Впрочем, лишь те, кто обладает и собственной личностью, и эмоциями, поймут, что это такое – хотеть от них освободиться». Тогда честность поэта и художника в том, что у них «ничего личного», ибо их боль доведена до пронзительной полноты, до боли за другого, они исполнены болью мира как своей.

¹⁰ «И от полноты Его все мы приняли и благодать на благодать, ибо закон дан чрез Моисея; благодать же и истина произошли чрез Иисуса Христа» (Ин. 1:16).

– люди ждут избавления от боли как чуда, исцеления как благодати¹¹. Но мы знаем и сверхъестественность веры Иова, который в своих неразделенных страданиях верит отчаянно, не ожидая чуда.

Вне-логичная структура речи поэта, также как непомерность чуда предполагает сверхъестественность усилий, требуемых для понимания и приятия чужой боли (немыслимых в обыденности страха смерти)¹². Это усилие не запороговое и запредельное (тем более не трансцендентное), оно лишь содержит в себе неverifiedируемое, невербализуемое «сверх». Это «сверх» не меняет наше бытие, как не может вторгаться в бытие истинное чудо (в отличие от радикально меняющих жизнь сказочных чудес). Это не *Deus ex machine*, разрешающий узел проблем, но то «сверх», которое двойко «разрешает» боль: конституирует и одновременно освобождает от нее, наделяет ее смыслом, когда она уже несносна, и принимая безмерность боли как всеобщего страдания человеческого разрешает от ее бремени. Это та «легкость ига и бремени» Николая Сербского, что состоит в нашей способности испытывать боль за Другого. Решимость в отношении этого «сверх» дарит одновременно способность к состраданию и свободу от «личного счета» боли. В культуре всегда остается возможность для себя доопределить приемлемую меру боли и сострадания, и честность художника в русской традиции состоит в безоглядной сопричастности чужой боли как своей. Единство философского и литературного опыта, опыта веры и опыта творчества определяют российского мыслителя и художника как совесть (в невозможности на европейском языке произнести «совесть всего народа» сказывается отличие от западной традиции) и ориентир. Масштаб писателя, художника, режиссера в России традиционно связан с его человеческим масштабом: его восприимчивостью и чуткостью к чужой боли, умелым ее преобразованием в слово или образ. Как пишет об этом прот. Георгий Крылов: «Путь к знанию (то самое наивное – «как есть на самом деле») – в действительности непросто, и всегда лежит через аскезу. Конечно, художник – не монах. Но у него своя аскеза, свой подвиг и своя жертва. Акт творчества – его таинство. Ради этого акта художник заглушает в себе – все. Все страстное, человеческое, расчетливое – должно отойти – иначе таинство не свершится»¹³.

¹¹ «Но дар благодати не как преступление. Ибо если преступлением одного подверглись смерти многие, то тем более благодать Божия и дар по благодати одного Человека, Иисуса Христа, *преизбыточествуют* для многих». (Римл. 5:15)

¹² Исаак Сирин выделяет три знания (ведения): естественное (от чувств), противоестественное (от силы духа человека) и сверхъестественное (от благодати): «И это суть три направления, по которым возводится и низводится памятование разумной души, когда, по сказанному, или по естеству делает кто правду, или *превыше естества* восхищается ее памятованием, в созерцании Бога *вне естества*, или исходит пасти свиней, как расточивший богатство своей рассудительности, который работал со множеством демонов» (Исаак Сирин. Слово 26–29).

¹³ <http://www.bogoslov.ru/text/4385022.html>

ЛИТЕРАТУРА

- Афанасий Великий. «О явлении во плоти Бога Слова, и против ариан». *Творения иже во святых отца нашего Атанасия Великаго, Архиепископа Александрийскаго*. Часть третья. Издание второе исправленное и дополненное. СТСЛ, 1903. Москва: Издание Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1994: 251–276.
- Барзах А. «Ритуальное общение любителей русской словесности. Об одном стихотворении Аркадия Драгомощенко. (“Разве твоя в том вина?”)». *Воздух* 2 (2006). <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-2/barzah/>
- Бонч-Осмоловская А. А., Рахилина Е. В., Резникова Т. И. «Концептуализация боли в русском языке: типологическая перспектива». *Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. Труды международной конференции «Диалог 2007»*. Москва: РГГУ, 2007.
- Диоген Лаэртский. *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. Москва: Мысль, 1979.
- Драгомощенко А. *Тавтология*. Москва: НЛЮ, 2011.
- Исаак Сирин. Слова подвижнические. Слово 26–29. <lib.pravmir.ru/library/book/939>
- Кржижановский С. «Швы». Кржижановский С. *Собрание сочинений*. Т. 1. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2001.
- Левинас Э. *Время и другой*. Санкт-Петербург: Высшая религиозно-философская школа, 1998.
- Лотман Ю. М. «Идейная структура поэмы Пушкина “Анджело”». Лотман Ю. М. *Пушкин*. Санкт-Петербург: Искусство, 1995: 237–252.
- Михальская А. К. *Русский Сократ: лекции по сравнительно-исторической риторике*. Москва: Academia, 1996.
- Мельникова В. С. «Синонимы-репрезентанты концепта «жалость» в лексикографическом аспекте». *Вестник удмуртского университета. История и филология* 2 (2010).
- Святитель Николай Сербский. Миссионерские письма. Письмо 81. <pravbeseda.ru/library/ondex.php?page=book&id=907>
- Словарь русского языка. В 4 т. (под ред. А. П. Евгеньевой). Т. 4. Москва: Русский язык, 1988.
- Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка*. В 4 т. (под ред. Б. А. Ларина). Москва: Прогресс, 1967.

Гульнара Хайдарова

БОЛ У РУСКОЈ КУЛТУРИ

Резиме

Феномен бола је карактеристичан за сваку културу. Различите епохе имају различите представе о болу. У нашем раду дали смо анализу схватања бола/боли у руској култури. Индикативно је да су у руском језику бол и болест речи истог корена. Полазећи од тога покушали смо да покажемо утицај Достојевског, за чије ликове је карактеристично подударење бола и болести, на руску филозофску мисао Розанова и Берђајева о болу и болести. У европској култури размишљања о боли подразумевају разлику између телесне и душевне боли (почев од античких мислилаца до Левинаса), а самим тим и хијерархију боли. Разликовање телесне и душевне боли у европској култури се традиционално своди на опозицију активно – пасивно, деловање – трпљење, при чему с могућношћу трансформације. Руска традиција, базирана на литератури светих отаца, бол схвата као служење и патњу, као недостатак човековог бића. У овом кључу покушавамо да одгонетнемо песму Аркадија Драгомошченка посвећену боли због губитка оца, где се ослобађање од боли доводи у везу с чудом, које очекује човек, а које надилази његову меру и претешко је за његов разум.

Кључне речи: феномен бола, егзистенцијална одговорност, европска култура, традиција светих отаца.

Анатолий Корчинский

Российский государственный гуманитарный университет

Институт филологии и истории

Кафедра теории и истории гуманитарного знания

korchinsky@mail.ru

НИГИЛИЗМ КАК WELTZEITALTER: ОБ ОДНОМ СМЫСЛОВОМ СДВИГЕ В ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ

Данная работа рассматривает термин «нигилизм» в понимании Ницше и предвосхитившем его понимании Достоевского. Мы акцентируем внимание на отношении Достоевского к нигилизму, принимающем разные формы в романах (*Преступление и наказание*, *Бесы*), записках и дневниках. Нас особенно интересует то, что Достоевский мыслит русский нигилизм в исторической перспективе, т. е. изображает тургеневских нигилистов на старости лет. Указывая, с одной стороны, на западные истоки нигилизма, а с другой стороны, на его русскую специфику, Достоевский, по сути, первым определил географию распространения нигилизма как глобальную.

Ключевые слова: нигилизм, Достоевский, Ницше, 1860–1880-е.

This paper examines the term “nihilism“ from Nietzsche’s point of view, and Dostoevsky’s points of view, which preceded the one of the German philosopher’s. We have focused our attention to Dostoevsky’s relationship towards nihilism, which was given various shapes in his novels (*Crime and Punishment*, *Demons*), notes and diaries. We are especially interested in the fact that Dostoevsky sees Russian nihilism in a historic perspective, that is, he paints Turgenev’s nihilists in old age. Showing, on the one hand, Western sources of nihilism, and on the other its Russian specifics, Dostoevsky is the first one, in fact, who had defined the geography of nihilism expansion as global.

Key words: nihilism, Dostoevsky, Nietzsche, 1860-1880.

Любопытен момент, когда слово «нигилизм» начинает пониматься в качестве обозначения целой исторической эпохи – эпохи глубокого кризиса и в определенном смысле даже – «конца» европейской культуры. В рамках сложившейся традиции в истории данного понятия принято связывать появление этого смысла термина с поздней философией Ницше (Müller-Lauter 1974: 169–194; Савчук 2006: 196–197). На такую интерпретацию указывал уже Шпенглер в первом томе *Заката Европы*, но с точки зрения концептуальной истории самого термина это понимание кодифицировал Хайдеггер в работе «Европейский нигилизм», название которой, как известно, совпадает с названием первой книги ницшевской *Воли к власти*. Впоследствии трактовка нигилизма как кризисного или

«закатного» периода в культуре уточнялась и диверсифицировалась в текстах Карла Лёвита, Альфреда Вебера, Эрнста Юнгера, Ханса Йонаса, Михаэля Тойниссена, Вильгельма Вайшеделя и других. Однако концепция Ницше в любом случае считалась и по сей день считается водоразделом в истории этого понятия. Собственно говоря, история становления понятия «нигилизм» – это, как правило, история соответствующего идейного комплекса до Ницше¹. Несколько огрубляя, можно даже заметить, что до Ницше существовало множество различных смыслов слова «нигилизм», после Ницше все эти смыслы слились воедино и стали ассоциироваться с «болезнью культуры», «историческим движением» или даже сущностной чертой западной культурной истории нового времени («als einer der Grundzüge der neueren europäischen Geistesgeschichte» (Schmidt 1974: 3)), а не с отдельной идеологической или этической позицией, тем или иным мировоззрением, теорией или направлением мысли, школой или направлением в истории идей.

Гипотеза, которая будет представлена ниже, заключается в том, что такое понимание термину было сообщено несколько раньше, чем оно появляется у Ницше. И сделано это было Достоевским. При этом я сразу хочу оговориться, что не следует меня понимать в том смысле, что Достоевским был предсказан тот тип нигилиста, который якобы воплощает в себе фигура Ницше-безбожника, антихристианина, будто бы сошедшего со страниц *Бесов* и *Братьев Карамазовых*. Такая трактовка довольно часто встречается среди историков русской философии (Евлампиев 2002: 102–118; Кантор 2002: 54–67). Во-первых, речь не идет о какой-то новой разновидности нигилизма, которой бы не было ранее, а о новом его понимании в эпохальном смысле. Во-вторых, я полагаю, о Ницше весьма затруднительно судить как о нигилисте в третьем лице. Прежде всего, его труд – не проповедь, а исследование, диагностика и прогностика нигилизма как состояния интеллектуальной культуры Запада, или, как он сам выражается, «история ближайших двух столетий». И вот именно с этой точки зрения меня интересует то, в чем Достоевский предвосхищает Ницше.

На фоне ожесточенной полемики вокруг нигилизма в России 1860–80-х годов воззрения Достоевского в течение довольно долгого времени особо не выделяются. В разные периоды он в разных текстах акцентирует различные аспекты нигилизма (Овчинников), но, как правило, это слово используется им, как и всеми остальными критиками новых атеистических и революционных взглядов, для ниспровержения чужой идеологической платформы.

Однако можно заметить, что предмет, обозначаемый у Достоевского словом «нигилизм» в разное время и в разных контекстах существенно варьируется. С одной стороны, в 1860–70-е он резко негативно относится

¹ Например, несколько лет назад вышла книга с характерным названием: Schröder 2005.

к любым версиям философии безбожия, а так же к экспериментальной этике, вроде «разумного эгоизма» или нового понимания брака. Но он дифференцирует интеллектуальные построения публицистов и писателей радикального толка и мировоззрение «новой молодежи» 1860-х. Так, несмотря на прямую и косвенную полемику с Чернышевским, в 1860-е годы, по мнению исследователей, «отношение Достоевского к нигилизму и нигилистам... не было непримиримо отрицательным» (Буданова 1987: 46). Так, он мог воспринимать «отрицательную философию» молодых как заблуждение тех, кто честно пытается найти ответы на вопросы времени. Проблематика романа *Преступление и наказание* и фигура Раскольникова подтверждают этот тезис. А вот, например, одно из многих почти сочувственных высказываний о нигилистах: «Разве не может увлекаться и ошибаться истинная, честная пытливость ума, честный и совестливый человек? С страданием ища выхода он спотыкается, падает... <...> Да разве ошибающийся человек непременно подлец?.. Тут тоска, страдание... Те, отверженцы, хоть что-нибудь делают, хоть копаются, чтоб выйти на дорогу, хоть ошибаются... следственно, хоть отрицательно, да полезны» (Достоевский 19: 173–176). Или из записных книжек 1863–64 гг: «Мы ведь этому, хотя бы нигилистическому или естественно-научному направлению даже рады. Оно придает некоторую смелость мысли, рутинно-чиновничьей забитости...» (Достоевский 20: 176).

Полемическая модальность употребления Достоевским слова «нигилизм» достигает апогея в период написания *Бесов*. Однако и здесь налицо стремление не осудить, но понять обозначаемое им явление. Нет нужды останавливаться на том, чем *Бесы* отличаются от прямолинейных «антинигилистических романов» 1860–70-х, это хорошо показано литературоведами. Замечу лишь, что Достоевский чутко различает уровни воплощения нигилистических идей: так, если «высокий» нигилизм тургеневского Базарова или реального исторического лица – Чернышевского, он удостоивает серьезной дискуссии, то за состояние умов «рядовых» нигилистов он всерьез переживает. О личностях нигилистов высшего уровня он отзывался с уважением. Например, в 1863 году в *Зимних заметках о летних впечатлениях* он пишет: «Ну и досталось же ему [Тургеневу] за Базарова, беспокойного и тоскующего Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм» (Достоевский 5: 59). Рассказ «Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже» в момент своего появления был воспринят многими современниками как пасквиль на Чернышевского. Однако в *Дневнике писателя* за 1873 г., писатель сетует на то, как можно было понять рассказ таким образом, если учесть, что автор, как и Чернышевский, «сам бывший ссыльный и каторжный»? Как бы извиняясь, Достоевский говорит: Чернышевский «никогда не обижал меня своими убеждениями. Можно очень уважать человека, расходясь с ним во мнениях радикально». Кроме того, в тех же *Бесах*, представляющих собой наиболее критический выпад Достоевского в адрес нигилизма, тщательно диверсифицированы нигилистические типы: это,

во-первых, находящийся по ту сторону идеологий Ставрогин, во-вторых, мученики идеи Кириллов и Шатов, в-третьих, убежденные и деятельные Петр Верховенский и Шигалев, профанный нигилист Лямшин и т.д. Нигилизм предстает у Достоевского как внутренне гетерогенное явление.

Кроме того, Достоевский мыслит русский нигилизм в исторической перспективе. Он не только различает поколения нигилистов 1860-х и 1870-х. Например, в одном из писем А. Н. Майкову он с восторгом отзывается на «гениальное» замечание последнего о героях *Бесов*: «Это тургеневские герои в старости» (Достоевский 29/1: 185). А в знаменитом письме 1873 года наследнику престола, будущему Александру III, он возводит корни современного нигилизма не просто к прямым его идейным вдохновителям (Чернышевскому, Добролюбову, Писареву и др.), но к более раннему поколению: «Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы Нечаева» (Достоевский 29/1: 260). А широта понимания Достоевским отечественного нигилизма запечатлена в известной фразе о том, что «нигилисты и западники требуют окончательной плети» (Достоевский 29/1: 113). Я не буду подробно останавливаться на том, каков, согласно Достоевскому, генезис нигилизма в России. Этот вопрос подробно исследован в работах Н. Ф. Будановой, Л. И. Сараскиной, И. Овчинникова, В. Есипова² и др. Подчеркну лишь, что, во-первых, попытка дать классификацию типов нигилизма, а также стремление объяснить его историческое происхождение, свидетельствует о том, что Достоевский видит в нигилизме не просто идейную позицию определенной группы людей, но – симптом кризиса, присущий эпохе. Во-вторых, указывая, с одной стороны, на западные истоки нигилизма, а с другой стороны, на его отечественную специфику, Достоевский, по сути, первым определяет географию распространения нигилизма как глобальную.

Надо заметить, что к концу 1870-х – началу 1880-х в подобном поиске сущности и природы нигилизма Достоевский не был одинок. Известна, например, статья Н. Я. Данилевского 1884 года «Происхождение нашего нигилизма» (Данилевский 1890: 231–271), где ученый весьма подробно анализирует европейские интеллектуальные контексты, породившие, с его точки зрения, нигилизм в том числе в России. Но в этом исследовательском усилии Данилевского очевидна одна существенная черта, которая резко отличает его от Достоевского.

Приведем известные фрагменты из «Записей литературно-критического и публицистического характера из записной тетради 1880–1881 г.». Текст «Записей» построен по принципу «ключевых слов» с комментариями. Под рубрикой «Карамазовы» читаем: «Мерзавцы дразнили меня *необразованною*³ и *ретроградною* верою в бога. Этим олухам и не снилось

² В. Есипов, в отличие от других исследователей подчеркивает несправедливость некоторых выводов Достоевского насчет предтеч нигилизма 1860–70-х гг., например, Т. Н. Грановского (Есипов 2011: 25).

³ Здесь и далее курсив Достоевского. – А. К.

такой силы отрицание бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествовавшей главе, которому ответом служит весь роман. Не как дурак же, фанатик, я верую в бога. И эти хотели меня учить и смеялись над моим неразвитием. Да их глупой природе и не снилось такой силы отрицание, которое перешел я. Им ли меня учить» (Достоевский 27: 48). Далее под рубрикой «Черт» у Достоевского значится: «(Психологическое и подробное критическое объяснение Ив<ана> Федоровича и явления черта). Ив<ан> Фед<орович> глубок, это не современные атеисты, доказывающие в своем неверии лишь узость своего мировоззрения и тупость тупеньких своих способностей» (Достоевский 27: 48). И, наконец, через несколько страниц под рубрикой «Все нигилисты» следует: «Нигилизм явился у нас потому, что мы все нигилисты. Нас только испугала новая, оригинальная форма его проявления. (Все до единого Федоры Павловичи). <...> Комический был переполох и заботы мудрецов наших отыскать: откуда взялись нигилисты? (Да они ниоткуда и не взялись, а всё были с нами, в нас и при нас (Бесы))» (Достоевский 27: 54).

В этих признаниях интересна не столько связь нигилизма с современным атеизмом (эта связь для Достоевского с его широкой трактовкой нигилизма очевидна), сколько аттестация пишущим самого себя как нигилиста и характеристика нигилизма как современного состояния умов и душ. Новое понимание нигилизма, о котором я говорю (нигилизма как симптома всеобъемлющего культурного кризиса), невозможно без подобного включения говорящим самого себя в орбиту описываемого им явления, без объективации собственной негативности. К соображениям И. П. Смирнова о логике отрицания в эпоху нигилизма применительно к *Бесам*, которую он описывает как «отрицание отрицания отрицания» и «нигилизм в высшем смысле» (Смирнов 1994: 110 и сл.), мне бы хотелось добавить, что Достоевскому, возможно, впервые в нововременной культуре, удастся, не поддаваясь «работе негативного», объективировать не только нигилистическое отрицание и свое собственное контрнигилистическое отрицание отрицания, ему удастся удержать в качестве объекта *отрицание как таковое*.

Чтобы лучше понять суть этой смысловой инновации, надо обратиться к коммуникативному контексту, в котором фигурирует слово «нигилизм» в России 1860–80-х годов. В этом контексте имеют место позиции критиков нигилизма и позиции тех, кому эта номинация приписывается. Ни той, ни другой стороной термин не употребляется нейтрально или позитивно, в нем всегда содержится сильная негативная оценка и экспрессивные семантические компоненты⁴. Однако он и не остается простым ярлыком, приклеиваемым любому недостойному с точки зрения данного критика явлению. Вспомним, что именно обилием авторских критических версий семантики понятия характеризуется его история: Ф. Г. Якоби

⁴ Об этих «непонятных» аспектах понятия «нигилизм» см. мою статью: Корчинский 2011: 110–118.

считал «нигилистами» представителей философского идеализма, которые отрицают живую веру и чувство во имя сверхчувственных абстракций; начиная с 1850-х годов «нигилистами» полагают тех, кто отрицает, наоборот, всё идеальное, и признает только чувственное. А между этими полюсами еще «нигилизм» романтиков, отрицающих реальность (Жан-Поль), «нигилизм» конформистов, для которых любые принципы и подлинные убеждения суть «ничто» (К. Гуцков), «нигилизм» литературных новаторов, разрывающих с традициями (Н. Надеждин), «нигилизм» радикальных революционеров, видящих суть своей деятельности в разрушении... (Müller-Lauter 1984: 846–853; Pöggeler 1975: 197–209). Нередко историки этого понятия в описательной манере перечисляют все эти многочисленные значения. При этом употребление слова в контексте русских 1860–80-х также квалифицируется как рядовое проявление его безбрежной полисемии. Этот подход не учитывает того факта, что в России, наоборот, этот термин используется в весьма конкретном историческом значении – применительно к конкретным социальным феноменам, а производство его новых критических и философских фактически приостанавливается.

С другой стороны, часто исследователи пользуются понятием «нигилизм» так, будто его историческое употребление не имело существенных нюансов, связанных с конкретными позициями субъектов этого употребления. Это, по сути, теоретическое использование исторического понятия. Так, например, советская история литературы и общественной мысли, сконцентрированная преимущественно на истории революционного движения в России, нередко вмещивалась в реальный исторический контекст словоупотребления, стараясь расставить нужные акценты и вывести некоторых представителей этого движения (Добролюбова, Чернышевского, отчасти Писарева) из-под пейоративного оценочного шлейфа, который неизбежно несет с собой слово «нигилизм» (Бик-Булатов 2005). Другими, может быть, менее антиисторическими примерами могут служить различные современные философские трактовки роли нигилизма в истории культуры. Например, Ханс Йонас находил признаки нигилистического мирозерцания у средневековых гностиков (Jonas 1958: 271, *passim*). И. П. Смирнов выделяет в истории культуры два типа нигилизма – деонтологизирующий и деидеализирующий и начинает отсчет с киников (Смирнов 1994: 106). Мартин Ридель в знаменитом словаре социально-политических понятий, ключевом издании школы Козеллека, прослеживает историю концепта от отцов церкви – через нововременную науку – к современной философии (Riedel 1978: 371–411). Ясно, что в этих случаях «нигилизм» оказывается не столько историческим именем, принадлежащим изучаемой эпохе, сколько инструментом научной или философской рефлексии, внешним по отношению к историческому процессу.

В России во второй половине XIX века это слово почти 30 лет к ряду не сходит со страниц журналов. Его используют и критики, и объекты их критики. А поскольку очевидно, что первые используют его в сугубо

негативном смысле, то интерес представляет именно то, как оперируют им последние. Исходя из этого, будет во многом ясна та парадигматическая перемена в интеллектуальной истории России и Европы, когда семантика термина генерализируется и начинает описывать не отдельные идеи, а состояние культуры в целом и начинает проецироваться на самого субъекта, употребляющего это слово, переставая быть чисто негативной номинацией.

Бытует мнение, что именно в России 1860–80-х годов понятие «нигилизм» впервые приобретает положительное значение (Савчук 2006: 201). Однако подобное утверждение можно понимать двояко. С одной стороны, слово действительно применяется аффирмативно, так как впервые обретает исторически конкретный референт – сообщество, вышедшее на авансцену в конце 1850-х – начале 1860-х и его дальнейшие поколенческие модификации. Аффирмация здесь заключается в том, что те, кто использует это слово, негативно оценивают обозначаемое им явление, но признают его историческое существование, которое становится новым компонентом значения этого слова и вводится в коммуникативную конвенцию. Прежде, когда, скажем, Якоби называл теории Канта и Фихте нигилистическими, он обозначал лишь опасную тенденцию их мысли, а не указывал на воплотившиеся в них «историческое движение». Он оспаривал возможную точку зрения, и «нигилизм» был для него «фигурой» полемики, а не реально существующим явлением. Кроме того, такая трактовка философского идеализма не вошла в конвенцию, а осталась в истории мысли в качестве индивидуальной критической программы Якоби.

С другой стороны, русский «позитивный» нигилизм можно рассматривать с точки зрения самоопределения самих нигилистов (вспомним, что выше мы столкнулись с таким самоопределением у Достоевского). Употребляют ли они это слово утвердительно? Изучение контекстов говорит о том, что это самоназвание никогда не присваивалось нигилистами до конца. На это указывает то, что оно появляется лишь в рамках несобственно прямой речи. Кроме того, оно – реактивно, оно используется только как «чужое слово» со всеми характерными приемами речевого отчуждения (в кавычках, с вводными словами и т. п.). Так, поколение журнала *Русское слово*, если и принимает это имя как самоназвание, то – принимает его с вызовом. Здесь имеют место элементы эпатажа, основанного на пародийном использовании «чужого слова». Наряду с этим нигилисты-шестидесятники всерьез предлагают и свои собственные варианты самоназвания – «новые люди», «реалисты», «разумные эгоисты». Поколение народников в конце 1870–80-х гг. отрицает индивидуалистический нигилизм 1860-х («старый нигилизм» у Степняка-Кравчинского), само же надевает на себя этот ярлык, воспринимая его как часть того насилия (в т. ч. языкового), против которого оно борется посредством универсального оружия – самопожертвования. Слово «нигилизм» принимается героями 1870–80-х как «терновый венец», что соответствует принятой в народнической среде жертвенной риторике. Но поскольку

это, прежде всего, «чужое слово», то оно на самом деле никогда не присваивается ими до конца в положительном смысле.

Кроме того, благодаря расширению контактов русской политэмиграции в Европе в это время «русский нигилизм» появляется как концепт на Западе. Например, Бакунина именуют «отцом русского нигилизма». Оскар Уайльд в 1880 г. пишет пьесу о русских революционерах под названием *Вера, или Нигилисты (Vera, or The Nihilists)*. Словоупотребление многих российских авторов, особенно эмигрантов, таких, как Степняк, – ориентировано на этот концепт, то есть – на западного читателя как Другого. Самоопределение в качестве нигилистов продиктовано здесь нуждами самопрезентации, а не пониманием природы собственных взглядов, которое требовало бы экспликации. Например, в романе *Андрей Кожухов* (который вышел по-английски в 1889, а по-русски был опубликован только в 1898 году) употребление слова во многих случаях связано с адресацией к англоязычному читателю, сохранившейся в русском переводе романа (сделанном женой писателя Фанни Степняк). То есть здесь, как и в случае с эпатажным присвоением «чужого слова», имеется коммуникативное задание, связанное со специфическим отношением к Другому. Впрочем, здесь, в отличие от русского полемического контекста, Другому нужно объяснить нечто неизвестное ему, а не играть, браниться или дискутировать с ним. Отсюда значительно более нейтральный тон употребления слова.

В результате оказывается, что отрицательная семантика понятия и негативность собственной позиции не подвергается в нигилизме отчетливому осознанию и, следовательно, не может быть подвергнута отрицанию. На этом фоне саморефлексия Достоевского выделяется принципиально: она является утвердительной фиксацией негативного понятия. Назвать себя нигилистом по-настоящему значит в какой-то мере преодолеть себя, осознать свой нигилизм, и, возможно, остановить отрицание. Именно неспособность к такому самоосознанию негативного, думается, и составляет существо нигилизма.

ЛИТЕРАТУРА

- Бик-Булатов А. Ш. *Общественно-политический нигилизм в русской журналистике и публицистике второй половины XIX века: 1860-е годы*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Казань, 2005.
- Буданова Н. Ф. *Достоевский и Тургенев: творческий диалог*. Ленинград, 1987.
- Данилевский Н. Я. *Сборник политических и экономических статей*. Санкт-Петербург, 1890.
- Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений*. В 30 т. Ленинград: Наука, 1972–1990. Далее ссылки на тексты Достоевского даются в скобках с указанием имени, тома и страницы.
- Евлампиев И. И. «Достоевский и Ницше: на пути к новой метафизике человека». *Вопросы философии* 2 (2002):. 102–118.
- Есипов В. *Житие великого грешника: Документально-лирическое повествование о судьбе русского пьяницы и замечательного историка-самоучки Ивана Гавриловича Прыжова*. Москва, 2011.

- Кантор В. К. «Достоевский, Ницше и кризис христианства в Европе конца XIX – начала XX века». *Вопросы философии* 9 (2002): 54–67.
- Корчинский А. В. «К проблеме метаязыка в исторической семантике: «нигилизм» как историческое имя». Степанов Ю. С. и др. (ред.). *Под знаком «Мета»*: Материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры» в Институте языкознания РАН 14–16 марта 2011 г. Москва, 2011: 110–118.
- Овчинников И. «Нигилизм в оценке Достоевского». *Русский журнал*. <<http://old.russ.ru/krug/02istoch-pr.html>>
- Савчук В. В. «Время нигилизма». *Судьба нигилизма: Эрнст Юнгер, Мартин Хайдеггер, Дитмар Кампер, Гюнтер Фигаль*. Санкт-Петербург, 2006.
- Смирнов И. П. *Психодиахронология*. Москва, 1994.
- Jonas H. *The Gnostic Religion*. Boston, 1958. P. 271, passim.
- Müller-Lauter W. „Zarathustras Schatten hat lange Beine...“ von Arendt D. (Hg.). *Der Nihilismus als Phänomen der Geistesgeschichte in der wissenschaftlichen Diskussion unseres Jahrhunderts*. Darmstadt, 1974: 169–194.
- Müller-Lauter W. „Nihilismus“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 6 (1984): 846–853.
- Pöggeler O. „Nihilist“ und „Nihilismus“. *Archiv für Begriffsgeschichte* 19 (1975): 197–209.
- Riedel M. „Nihilismus“. von Brunner O., Conze W. R., Koselleck R. (Hg.) *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Band 4. Stuttgart, 1978. S. 371–411.
- Schmidt W.-H. *Nihilismus und Nihilisten. Untersuchung zur Typisierung im russischen Roman des 19. Jahrhunderts*. München, 1974.
- Schröder Winfried. *Moralischer Nihilismus von den Sophisten bis Nietzsche*. Stuttgart, 2005.

Анатолиј Корчински

НИХИЛИЗАМ KAO WELTZEITALTER: О ЈЕДНОМ СМИСАОНОМ ПОМАКУ У ИСТОРИЈАТУ ПОЈМА

Резиме

Овај рад разматра термин «нихилизам» у схватању Ничеа и у схватању Достојевског, које је претходило немачком филозофу. Ми фокусирамо пажњу на однос Достојевског према нихилизму, који је задобијао различите облике у романима (*Злочин и казна*, *Злodusи*), белешкама и дневницима. Посебно нас интересује то, што Достојевски схвата руски нихилизам у историјској перспективи, т. ј. слика Тургеневљеве нихилисте у старости. Показујући, с једне стране, западне изворе нихилизма, а с друге стране његову руску специфику, Достојевски је, заправо, први који је одредио географију распрострања нихилизма као глобалну.

Кључне речи: нихилизам, Достојевски, Ниче, 1860–1880-е.

Леонид Алексеевич Мальцев

Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта
Институт гуманитарных наук
Кафедра исторического языкознания,
зарубежной филологии и документоведения
lamaltsev23@mail.ru

Т. МАНН, ОДИССЕЙ, МИЦКЕВИЧ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЫ «ВЕЛИКОЙ СТАРОСТИ», «НИЧТО» И «НИКТО» В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Е. АНДЖЕЕВСКОГО

В статье рассматриваются последние произведения польского писателя Ежи Анджеевского: повести «Уже почти ничего» и «Никто». Учитывается история их создания, зафиксированная в дневнике писателя, и общий экзистенциальный контекст творчества писателя. Утверждается, что центральное место в изучаемых текстах занимает категория «великой старости», которая находит последовательное воплощение в образах – «alter ego» Томаса Манна, Адама Мицкевича, Одиссея.

Ключевые слова: Анджеевский, экзистенциализм, «великая старость», «ничто».

In the present article the last Jerzy Andrzejewski's stories "Already almost nothing" (1976) and "Nobody" (1981) are investigated. It is paid attention to the history of their creation that the author reflected in his diary and to the general existential context of the Polish writer's work. It is proved that a concept of "Great Eld" incarnated in images of "alter ego" of Thomas Mann, Adam Mickiewicz and Odysseus plays a leading role in the involved works.

Keywords: Andrzejewski, existentialism, "Great Eld", "Nothingness".

Творчество Ежи Анджеевского (1909–1983), одного из крупнейших мастеров польского слова XX века, не избаловано вниманием польских литературоведов последних десятилетий, несмотря на появление значимых работ Я. Детки (Detka 1995), А. Синорадзкой (Synoradzka 1997), З. Копечя (Корець 1999), Д. Навацкого (Nawacki 2000), А. Гаврон (Gawron 2003). Например, «белым пятном», требующим систематического описания, является поздний период его творчества (1970-е г.г. – начало 80-х г.г.) после завершения работы над романом *Месиво*. Все произведения этого времени генетически связаны с публикуемыми тогда писательскими дневниками *День за днем* и *Игра с тенью*. Тексты, попавшие «в орбиту» драматической работы писателя над «дневниковым» романом *Месиво* и названными дневниками, несут на себе печать «поэтики незавершенности» (Мальцев 2010а), т. е. являются набросками, по той или иной причине не

доведенными автором до конца и обреченными на забвение. Нельзя назвать эту особенность творческой психологии писателя свойством только позднего периода, однако именно в последнее десятилетие констатация экзистенциально-творческого поражения становится доминантной в его литературной деятельности (на страницах дневников поражает обилие названий произведений написанных наполовину, едва начатых или даже вовсе не начатых). Но и немногочисленные опубликованные произведения кажутся не исключением из правила, а его очередным подтверждением, о чем говорят сами титулы: *Вот конец тебе* (см. анализ этого произведения в моей работе (Мальцев 2010б)), *Уже почти ничего*, *Никто*.

Два последние завершённые произведения, тематически и концептуально примыкающие друг к другу, являются реализацией экзистенциала «ВЕЛИКОЙ СТАРОСТИ»⁵ (Andrzejewski 1988a: 287), развернутого Анджеевским в персонификационный ряд: Антонио Орtiz (повесть *Идет, скачет по горам*), Адам Нагурский (роман *Месиво*), Леонардо да Винчи (фрагментарные вставки романа Нагурского *Последний час* в романе *Месиво*), библейский Адам (*Вот конец тебе*), Герман Айсбергер (*Уже почти ничего*), Адам Мицкевич (ненаписанное произведение «Перед отъездом»), Одиссей (*Никто*). Экзистенциал «великой старости» является «ядром» позднего творчества писателя и находится в оппозиции к ранее созданному в послевоенном творчестве Анджеевского художественному мифу трагической «вечной молодости», также развернутому в ряд персонификаций: Мацек Хелмицкий (*Пепел и алмаз*), пастушок Жак и его спутники (*Врата рая*), Мацей Заремба (*Месиво*), Сократ Слушко (*Сто лет тому назад и теперь*), Авель (*Вот конец тебе*). «Старческая» повесть Анджеевского *Уже почти ничего* (*Już prawie nic*, февраль – март 1976 года), порожденная, как показывает дневник *День за днем*, невозможностью завершения предыдущего «юношеского» романа *Сто лет тому назад и теперь*, стала переломной вехой творчества Анджеевского, знаменовавшей закат его карьеры, но все же способной своей экзистенциальной трагичностью привлечь внимание читателя.

Сознание обреченности предыдущего романа *Сто лет тому назад и теперь* наводит Анджеевского на мысль взять на вооружение парадокс Флобера: написать «произведение из ничего». В критический момент работы над романом автор заявляет: «...в биографии Сократа свершилось все необходимое... А если не все, то *почти все*»⁶ (Andrzejewski 1988a: 243). Несколько недель спустя он возвращается к полюбившейся формулировке, подчеркивая его многозначность: «*Почти все* может иметь легкость дыхания⁷, а также тяжесть каменной плиты» (Andrzejewski 1988a: 290).

⁵ Приводится в орфографии Е. Анджеевского. Перевод с польского здесь и далее Л. М.

⁶ Курсив Л. М.

⁷ Неожиданная переключка *Сто лет тому назад и теперь* с рассказом Бунина *Легкое дыхание*, позволяющая увидеть эротический подтекст незавершенного романа Анджеевского.

Год спустя приводятся наброски рассказа под условным названием *Уже, пожалуй, почти ничего* (*Już chyba prawie nic*), характерные отсутствием какой-либо цельности, идейно-тематической или сюжетно-композиционной. Единственная скрепа пишущегося рассказа – название, магически притягивающее автора: пока рассказ «скорее названием меня привлекает, чем содержанием. Понятия не имею, о чем он должен быть...» (Andrzejewski 1988a: 425). Через три года после написания уже не рассказа, а повести *Уже почти ничего* Анджеевский вновь обращается к значению слова «ничего», подчеркивая, что под ним следует понимать не отсутствие событий, заслуживающих внимания, а нежелание о них рассказывать, писательский ритуал молчания: «Это условный литературный знак, что-то вроде опускания литературного занавеса... Если говорят «ничего», это может, хотя и не обязательно, означать – молчание» (Andrzejewski 1988b: 518).

По суггестии Анджеевского, образ писателя, умирающего в кардиологической клинике, «слеплен по образу и подобию Томаса Манна», хотя произведение посвящено «памяти Витольда Гомбровича» (Andrzejewski 1988b: 26). Биографии Манна и вымышленного Айсбергера, несмотря на отсутствие точных совпадений, являются соотносимыми: Манн родился в 1875, Айсбергер – в 1880; Манн получил Нобелевскую премию в 1929, Айсбергер – в 1935; Манн умер в возрасте 80-ти, Айсбергер умирает в возрасте 85 лет. Отсутствие кардинальных совпадений биографий Айсбергера и Гомбровича компенсируется знаковыми стеченьями обстоятельств: Айсбергер госпитализирован в день рождения Гомбровича 4 августа, его мучает астма, ставшая роковой и для автора *Фердидурке*.

Смысл соответствий Айсбергера – Манна – Гомбровича кроется, вероятно, в символической значимости горы – в сознании избранничества, превосходства, исключительного места в бытии. У Анджеевского образ горы имеет отношение к мифу «великой старости»: в названии произведения (цитате из «Песни песней») *Идет, скачет по горам*⁸, в фамилии героя романа *Месиво* Адама Нагурского (“góra” – «верх», «гора» (польск.)), в образе горы из последней повести *Никто*. Не случайно фамилия Айсбергер, дословно «обитатель ледяной горы» (немецк.), содержит прозрачный намек на роман *Волшебная гора* Томаса Манна. По гипотезе французского исследователя (Salgas 2004: 155), в романе *Космос* Гомбровича чудное словечко «берг» (и множество производных) также есть пародийный намек на *Волшебную гору*. Амбивалентная оценка творчества Манна в *Дневнике* Гомбровича позволяет найти ключ к содержанию повести Анджеевского: Манн «сумел... связать теснейшим образом... величие с болезнью, гений с упадком, превосходство с унижением, честь со стыдом» (Gombrowicz 2001: 152).

Герой повести *Уже почти ничего* Айсбергер обладает двойной олимпийско-сверхчеловеческой и подпольно-недочеловеческой природой: с одной стороны, он недостижим для людей, с другой, как и они, болен,

⁸ Подчеркивание Л. М.

смертен и небезгрешен. В глазах человечества это «олимпийская личность» (Andrzejewski 1979: 8) образца Гете, в которой самодисциплина духа преодолевает любое физическое недомогание, человек-«памятник» («Он всегда свое величие считал чем-то вроде обязанности» (Andrzejewski 1979: 7)), что не без иронии комментирует Отто Хельд, многолетний секретарь Айсбергера: «Закон! Дисциплина!... А еще Обязанность! О, Иисусе, представьте себе, доктор, по его мнению, по крайней мере, официально, единственно достойный памятник отлит из законов и обязанностей? Вы говорите, что он дисциплинированный пациент? Не представляю себе, чтобы в данной ситуации он мог вести себя по-другому. Он даже лежит как памятник» (Andrzejewski 1979: 55).

Темная сторона личности, «святая святых» души Айсбергера, есть «ничто», вынесенное в название повести: «Пока не вижу ничего. Почти ничего. Мрак вижу, густой, черный. Мрак» (Andrzejewski 1979: 18). О разложении «олимпийской» персоны имеют представление люди, приближенные к Айсбергеру: доктор Любецкий, для характеристики Айсбергера обращающийся к метафорам «тучи, тумана, желе» (Andrzejewski 1979: 15), или Хельд, в разоблачительном шутовском экстазе сравнивающий душу хозяина с «клубком червей, глистов, солитеров» (Andrzejewski 1979: 80). О том же свидетельствуют галлюцинации и страшные сны Айсбергера как «паноптикум» уродливых созданий в причудливом сплетении литературных аллюзий из *Божественной комедии* Данте, *Преступления и наказания*, *Бесов* Достоевского и мучительных воспоминаний: Айсбергер родил от единственной жены Элен физически неполноценного ребенка Рудольфа («минотавра», по выражению Хельда) и избавился от него, отдав без согласия жены в клинику, что с приходом к власти нацистов автоматически привело к умерщвлению сына.

В интертекстуально уплотненной повести *Уже почти ничего* часты цитаты из книг Ветхого Завета: Псалмов, Иова, пророка Исаии, Экклезиаста. В романтико-мифическом представлении о художнике как «демиурге» сознанию Айсбергера особо близки первые строки Книги Бытия, в парафрастическом виде от начала до конца присутствующие в повести: «Где его (Айсбергера – Л.М.) дух пребывал? Там, где была *тьма над бездной*» (Andrzejewski 1979: 15); «Знайте: *в начале* у него был страх. И страх *носился над водой*» (Andrzejewski 1979: 80); «– *Да будет тьма*, – сказал он почти громко. *И стала тьма*. В нем и вне его. *Тьма*» (Andrzejewski 1979: 89)⁹. Посредством пунктирной линии библейских парафразов сюжет повести возвращается к исходной точке рассказа: «ничего», из которого господь создал мир, является здесь отрицательным итогом предпринятой попытки художественного пересоздания «вселенной». Очевидна

⁹ Курсивы Л. М. Выделены фрагменты, совпадающие с текстом Священного Писания: «*В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет*» (Быт.1:2–3).

близость к экзистенциальным представлениям о человеке как «ничто», однако не менее явственна антитетичность повести Анджеевского по отношению к «библейской»¹⁰ по духу повести Толстого *Смерть Ивана Ильича*, в конце которой главный герой видит свет в соответствии с началом не только Книги Бытия, но и Евангелия от Иоанна: «Свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин.1:5).

После повести *Уже почти ничего* автор, по его словам, «упал в ямку» (Andrzejewski 1988b: 40) творческого кризиса: неудачи заставляют критически переоценить роль названия, которое, будучи моментом «озарения, блеска, очарования», внезапной «кристаллизации» произведения (Andrzejewski 1988b: 329), не гарантирует, на самом деле, успеха в его написании: «Названия, названия! Сколько я их бросил? Десять, сто? И почему?» (Andrzejewski 1988b: 180). Учитывая неудачи, автор меняет тактику литературной работы, и пишет произведение без определенного названия и заданных жанровых рамок, делая ставку на спонтанность: «Дорога? Незнакома. Цель? Неизвестна? Так тянем нашу телегу дальше» (Andrzejewski 1988b: 188). Осознанно или нет, здесь возникает очередная литературная реминисценция, на сей раз из сонета «Аккерманские степи» Мицкевича, о чем речь пойдет уже дальше.

Среди нереализованных проектов выделяется произведение о великом польском поэте, замысел которого Анджеевский вынашивал более десяти лет, но к непосредственной реализации так и не приступил. На протяжении «литературного дневника» Анджеевский возвращается к эпизоду из биографии Мицкевича, который сентябрьской осенью 1855 года выезжает из Парижа в Константинополь и ночью перед отъездом сжигает рукописи. Анджеевский пытается открыть «Мицкевича в Мицкевиче», очищенного от поверхностного слоя слухов, сплетен, анекдотов, с доминирующим мотивом молчания, важным для Мицкевича как поэта и перекликающимся с сомнениями Анджеевского в необходимости продолжения собственных поисков: «О чем он (Мицкевич – Л. М.) думал, что мог чувствовать, нанося своему многострадальному творчеству последний и смертельный удар?» (Andrzejewski 1988a: 134). Через пять лет Анджеевский дает набросок портрета: «Мое отношение к Мицкевичу не является ни простым, ни однозначным». Анджеевский по достоинству оценивает достижения поэзии Мицкевича, но, воспринимая его как человека, высказывается со смешанными чувствами антипатии и восхищения, выраженными оксюмороном «священное чудовище» («święty potwór»). Внимание автора сосредоточивается на позднем Мицкевиче, который был уже не столько поэтом, сколько общественно-политической фигурой, легендарным «сорок и четыре» (*Дяди*, часть III). «В изложении “Хроники”¹¹, – подчеркивает Анджеевский, – обнаруживается человек

¹⁰ Высказывание И. Н. Крамского (Толстой 1982: 461).

¹¹ Речь идет о последнем томе «Хроники жизни и творчества Адама Мицкевича» с января 1850 по 26 октября 1855 года, редактор тома Ксения Костенич.

категоричный, вспыльчивый, терзаемый гордыней и темными страстями, но жаждущий морального совершенства, в отношениях с людьми чрезмерно жесткий и резкий, в личной жизни лишенный не только счастья, но даже ежедневного согласия с собой и гармонии, всегда сознающий свою исключительность, вождь, жрец, иногда пророк, гениальный поэт, в котором живой источник поэзии иссяк, когда ему было едва тридцать пять». Казалось бы, развернутая характеристика может стать обещанием реализации замысла, но Анджеевский, следуя логике незавершенных произведений, внезапно останавливается на подготовительной стадии работы: «Когда-то я думал, что я напишу его (произведение о Мицкевиче – Л. М.) сейчас или никогда. [...]. Теперь я уже не смогу броситься в омут неизвестности и бороться со стихией грозного *сейчас*. Зато тень окончательного *никогда* омрачает все большие пространства моего существования» (Andrzejewski 1988b: 451).

Замысел произведения о Мицкевиче трансформируется в повести об Одиссее *Никто* (Nikt, 1981), над которой Анджеевский работал в течение двух лет. Начало работы над повестью об Одиссее хронологически совпадает с отказом от произведения о Мицкевиче: Одиссей в сознании писателя «заменяет» Мицкевича. Характеристика Мицкевича, приведенная выше, точно соответствует трансформации гомеровского мифа об Одиссее в повести Анджеевского. Как в ненаписанном произведении о Мицкевиче, в повести об Одиссее идет речь о последнем путешествии героя. Если в исходном замысле Анджеевского Мицкевич выглядел одной из автобиографических «масок» Анджеевского, то в новом замысле уже Одиссей есть «маска» Мицкевича. Следовательно, повесть *Никто* – это по-своему уникальный пример двойной литературной маски, перекликающийся с переходной к постмодерну поэтикой многослойного повествования: изложение событий последнего путешествия, приложимых к биографии Мицкевича и реинтерпретированному мифу об Одиссее, косвенно отражает ситуацию автора в работе над своим последним творением.

Название повести Анджеевского *Никто* восходит к псевдониму героя гомеровского эпоса, к сцене известной встречи Одиссея и его спутников с циклопом Полифемом¹². Анджеевский придает псевдониму Одиссея всеобщее толкование: «НИКТО – стало быть, всякий человек» (Анджеевский 1990: 442). Этот вариант названия связан с курьезным, почти анекдотическим случаем: один из редакторов журнала *Твурчосць* на основании личной беседы с автором поместил в одном из журнальных номеров анонс рассказа «Все и никто» («Každy i nikt»). В «литературном дневнике» Анджеевский дезавуирует это сообщение, мотивируя свой отказ тем, что редактор неправильно его понял: «...пока из моих планов не вышло ничего, все мое произведение уже на начальном стадии высыпалась как

¹² По Птолемею, Одиссей (Уллис), изначально носил имя «Утис», в переводе с древнегреческого «никто».

зерно из распоротого мешка или, если кто желает: умерло и увяло» (Анджеевский 1990: 359). Однако новое произведение не разделило участь предыдущих «увядших» замыслов: можно даже предположить, что к отложенным наброскам писателя вернули угрызения совести в связи с появлением упомянутого анонса. Но кто должен быть героем первоначального рассказа «Все и никто» в ранней редакции – Одиссей, Мицкевич или третий персонаж, мы не знаем.

В монографии *Никто, кроме Мицкевича* (*Nikt, tylko Mickiewicz*) М. Соколовский утверждает не без оснований, что Мицкевич «обращался к местоимению «никто» настолько продуманным и изысканным способом, что оно становилось его личностным самоопределением, его именем» (Sokołowski 2008: 227). В четвертой части *Дзядов*, в рассказе о возвращении на родину «отшельника» Густава, исследователь справедливо усматривает архетип *Одиссея*, переосмысленный в экзистенциальном духе: если Одиссей «стал Никем, чтобы выбраться из переделок, удачно закончить странствие и вернуться на Итаку», то «романтический поэт представил историю существования, лишенного субъектности, или, иначе говоря, субъектность которого основывается на отрицательном бытии» (Sokołowski 2008: 91). Отсюда, по пронизательному утверждению исследователя, возникает принципиально новая трактовка образа «Никого»: «Никто – это аномалия, выход за рамки определенного типа героя. Его поступки не удастся вписать в кодекс деяний, которые должен был совершить настоящий герой» (Sokołowski 2008: 94).

Одиссей Анджеевского соотносится не столько с героическими свойствами персонажа Гомера, сколько с характерологической парадигмой «Никого», реконструированной М. Соколовским. Если гомеровский «богоравный» Одиссей поражает гениальностью, то Одиссей Анджеевского, скрытный, двуличный, подозрительный, – лишь «тень» гомеровского первообраза. Одиссей из повести *Никто* – это человек «с двумя душами», символическими «проекциями» которых являются сыновья Одиссея: Телемах (согласно гомеровскому «канону») и Телегон (по «апокрифической» версии), незаконнорожденный и неполноценный сын от нимфы Цирцеи. Сам Одиссей, с одной стороны, – герой-легенда, которым восхищаются и которому подражают, а с другой, персонаж, скрывающий компрометирующие факты своей биографии. У Анджеевского Одиссей истребляет всю команду как свидетелей неудавшейся последней экспедиции, оставив в живых шута Смейся-Плача, творящего уже после смерти «богоравного» Одиссея биографическо-поэтическую легенду героя.

Центральной проблемой у Анджеевского является вопрос о цели последнего путешествия Одиссея на остров Цирцеи. В разговоре с Эвмеем Одиссей высказывается об этом: «Хочу лишь одного – чтобы я сам мог познать тайну умирания» (Анджеевский 1990: 447). Этой гипотезой Анджеевский приближается к творчеству Мицкевича периода работы над *Дзядами* (1823–32), в центре которых находится идея общения живых и умерших. Но в дальнейшем Одиссей в диалогах со Смейся-Плачем

озвучивает диаметрально противоположный план: он отправляется в путь, чтобы жениться на Цирцее как божественной особе и при ее посредничестве самому удостоится бессмертия. Шут указывает господину на непредвиденные обратные последствия этого состояния: «Но что ты станешь делать с бессмертием? Скука будет смертная» (Анджеевский 1990: 497). Подобно размышляет автор в «литературном дневнике»: феномен бессмертия – не только в свободе от моральных ограничений, во вседозволенности, но и в отсутствии возрастного динамизма: древнегреческие боги не взрослеют, не стареют, не умирают. Бессмертие, по Анджеевскому, есть нечто вроде «болезни к смерти», состоящей в «невозможности умереть» (Кьеркегор): бессмертие наполняет жизнь «если не ужасом, то тяжелой печалью», смертность, наоборот, «превращается в жизнетворный блеск» (Andrzejewski 1988b: 564). С этой точки зрения, славянско-языческая религия «дзядов», связанная с таинством умирания, плодотворнее древнегреческой мифологии: «дзяды» есть возрастная мистерия, в которой детство, юношество, молодость, зрелость, старость и смерть являются звеньями неразрывной «цепи бытия». По той же причине видение человеческой судьбы в ее динамичности, свойственное христианским представлениям о смерти и воскресении, ближе к истине, чем статический образ олимпийского пантеона.

Постичь «тайну умирания» и удостоиться бессмертия – взаимно несовместимые цели последнего путешествия, свидетельствующие о двойственности души Одиссея. Герой повести руководствовался скорее подсознательной «охотой к перемене мест», чем рационально спланированной стратегией. Такая мотивация в сознании писателя объединяет Мицкевича, Одиссея или, например, анонимную учительницу-пенсионерку, которая провела последние годы в заграничных экскурсиях, распродавая все, что у нее есть, – в *Игре с тенью* Анджеевский вкратце излагает эту историю, свидетельствуя, что именно она способствовала активизации работы над повестью *Никто* (Andrzejewski 1987: 63). Смысл жизни Одиссея сводится к идее пути, преодоления рубежей, выхода за границы общеизвестного и дозволенного, поэтому Анджеевский подчеркивает родство образа Одиссея из *Божественной комедии* Данте и личности первооткрывателя Америки Христофора Колумба. В дневнике *Игра с тенью* автор даже допускает возможность замены известного названия повести цитатой из Данте: «"Идти дальше" кажется мне лучшим названием, чем *Никто*...» (Andrzejewski 1987: 200). В свою очередь, очевидна переключка дантовской цитаты и гомеровского псевдонима Одиссея с восклицанием Мицкевича в сонете «Аккерманские степи», которое автор соотносит с собственным экзистенциальным положением: «Поехали, никто не позовет!» – «Jedźmy, nikt nie woła!» (Andrzejewski 1987: 96)¹³.

Смена названия в дневнике (вместо *День за днем* (1972–1979) *Игра с тенью* (1979–1981)) не меняет концепции дневника, но обозначает хро-

¹³ Курсив Л. М.

нологическую цезуру между семидесятыми и восьмидесятыми годами. Название *День за днем*, казалось, самоочевидное для любого дневника, исключительно и даже парадоксально на фоне прозы Анджеевского, которая, как было замечено неоднократно, показательна «ночными» мотивами (цикл рассказов *Ночь* периода гитлеровской оккупации, повесть *Мрак покрывает землю* с названием-цитатой из *Дзядов* Мицкевича. В полном соответствии с этой ночной символикой «дни» в дневнике Анджеевского пасмурные, сумеречные, почти «ночные». С индивидуальной слабостью зрительного и интенсивностью слухового восприятия, с отсутствием интереса к пейзажным зарисовкам и увлеченностью музыкой, с расплывчатостью событий внешнего мира и усилением психологического начала прозы, с интровертивным складом характера, с молчаливостью Анджеевский связывает фундаментальный принцип своего творчества: «Туман! Это одно из моих магических слов. И еще: тьма, мрак, глубина, дно, дыхание, блеск, ветер, течение, смерть, ночь... <...> Не от сегодня растет во мне убеждение, что в прочной связи с выбранными словами обнаруживаются те элементы личности, которые, несмотря на разные и неоднократно крайне противоречивые роли, какие человек в течение жизни разыгрывает, остаются неизменными, подсказывая, что текущее в человеке, наподобие Протею подверженное переменам, – это оболочка корня, незыблемого как скала, и, пожалуй, он в большей мере, чем игровые манифестации, определяет нашу жизнь и обнаруживает ее единственный, неповторимый смысл» (Andrzejewski 1988b: 134).

Этот комментарий мотивирует смену названия дневника с «дневного» на «сумеречное». В дневнике «Игра с тенью» «маска» и «тьма» автора соотносятся как его искусственная и тайная ипостаси, причем акцент делается на «теневую» сторону личности, обнаруживающую протестическо-игровые возможности: «Я играю с тенью, которая есть моя собственность, но она не является неизменной, ведь ее форма зависит от многих обстоятельств как внешних, так и покоящихся во мне. В конце концов, это и от меня зависит, где я расположусь по отношению к источнику света» (Andrzejewski 1987: 70–71). Образ «тени» у Анджеевского метафорически многозначен: литературные персонажи являются «тенью» автора, появляются «тьма прошлого», «тьма надежды», «тьма» Анджея Вайды, которую знаменитый режиссер пытается «прогнать или развеять в неустанной работе» (Andrzejewski 1987: 49), – в принципе, любая тема «литературного дневника» соответствует «тени» как образному эквиваленту экзистенциала «никто», вынесенному в название последнего тома дневника.

В двойственности «великой старости», основанной на сотворении «богоравным» автором поэтического космоса «из ничего», с одной стороны, и человека-«никто», с другой, можно распознать подтекст психоаналитики Юнга, сводящийся к противопоставлению маски-персоны и тени. Но в экзистенциальной диалектике Анджеевского прочитывается и смысл «вечного возвращения» – «бездонной» идеи Ницше. Этот ницшевский

смысл, художественно транслируемый Анджеевским, соотносим – и вербально, и ментально – с библейской истиной о человеке: «...ибо прах ты, и в прах возвратишься» (Быт. 3: 3: 19), в свою очередь, напоминающей о довоенном дебюте Анджеевского как христианского писателя-экзистенциалиста...

ЛИТЕРАТУРА

- Анджеевский Ежи. *Никто*. Анджеевский Ежи. *Сочинения*. Т. 2. Москва: Художественная литература, 1990.
- Мальцев Леонид. «“День за днем” Е. Анджеевского: поэтика “незавершенного произведения”». *Вестник РГУ им. И. Канта* 8 (2010): 144–149.
- Мальцев Леонид. «Повесть-апокриф Е. Анджеевского “Вот конец тебе”: модель историсофского мышления». Ваулина Светлана (ред.). *Модели в современной науке: единство и многообразие*. Калининград: Издательство РГУ им. И. Канта, 2010: 404–410.
- Толстой Лев. *Собрание сочинений*. Т. 12. Москва: Художественная литература, 1982.
- Andrzejewski Jerzy. *Już prawie nic*. Warszawa: Czytelnik, 1979.
- Andrzejewski Jerzy. *Gra z cieniem*. Warszawa: Czytelnik, 1987.
- Andrzejewski Jerzy. *Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972–1979*. Т. 1. Warszawa: Czytelnik, 1988.
- Andrzejewski Jerzy. *Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972–1979*. Т. 2. Warszawa: Czytelnik, 1988.
- Detka Janusz. *Przemiany poetyki w prozie Jerzego Andrzejewskiego*. Kielce: WSP, 1995.
- Gawron Agnieszka. *Sublimacje współczesności. Powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec przemian prozy XX wieku*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003.
- Gombrowicz Witold. *Dziennik*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Kopeć Zbigniew. *Jerzy Andrzejewski*. Poznań: Rebis, 1999.
- Nawacki Dariusz. *“Ja” nieuniknione. O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000.
- Salgas Jean-Pierre. *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Warszawa: Czytelnik, 2004.
- Sokołowski Mikołaj. *Nikt tylko Mickiewicz*. Gdańsk: Słowo – Obraz Terytoria, 2008.
- Synoradzka Anna. *Andrzejewski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997. 243 s.

Леонид Алексеевич Мальцев

Т. МАН, ОДИСЕЈ, МИЦКЕВИЧ:
ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИ «ВЕЛИКЕ СТАРОСТИ», «НИШТА» И «НИКО»
У ПОЗНОМ СТВАРАЛАШТВУ Ј. АНДЖЕЈЕВСКОГ

Резиме

Повести Жежи Анджејевског «Готово ништа» и «Нико» су уметничка реализација егзистенцијала-оксиморона «велике старости», који се налази у опозицији према миту трагичне «вечне младости», развијеном у послератном стваралаштву Анджејевског. У тумачењу Анджејевског од егзистенцијала «велике старости» неодвојиви су појмови «ништа» и «нико», повезани с мотивом ћутања. У повести «Готово ништа» низ персонификација «велике старости» Ајсбергер – Томас Ман – Витолд Гомбрович тиче се слике брега као места изабраништва, надмоћи, изузетности. Међутим, «велики старец» поседује двоструку натчовечанску и недочовечанску природу: с једне стране, он је недостижан

за људе, с друге, као и они, болестан, смртан и грешан. Путем парафразирања Библије аутор враћа ланац догађаја на почетну тачку приповедања: «ништа», из кога је Бог створио свет, јесте негативни биланс покушаја уметничке «иновације» васељене.

Међу нереализованим пројектима Анђејевског издваја се идеја за дело о Мицкевичу «Пред одлазак», у коме писац покушава да открије «Мицкевича у Мицкевичу», очишћеног од површинског слоја гласина, сплетки, анегдота и легенди, и бира као доминанту мотив ћутања, важан за Мицкевича као песника, који је у дослуху са сумњама Анђејевског о неопходности да се настави сопствено стваралаштво. Идеја дела о Мицкевичу трансформише се у повест о Одисеју *Нико*. Ако је према изворној идеји Анђејевског Мицкевич изгледао као једна од аутобиографских «маски» Анђејевског, у новој идеји Одисеј је «маска» Мицкевича. Дакле, повест *Нико* је својеврсни уникални пример двоструке књижевне маске, која кореспондира с поетиком многослојног приповедања на преласку ка постмодерни.

Jeremy Howard
 School of Art History
 University of St Andrews
 jch2@st-andrews.ac.uk

SKUL'PTPOVEST': A STORY OF EARLY TWENTIETH CENTURY RUSSIAN POETRY-SCULPTURE CORRESPONDENCE

From Pushkin to Khlebnikov and Troubetzkoy to Tatlin, as far as this essay is concerned, poets have sculpted language and sculptors have poeticised the plastic arts. That (and how) they should do so using sculpture and poetry, as well as sculptors and poets, as their subjects is our subject. A line is drawn, and dimensions conceived, from Pushkin's anticipation of Impressionist, Symbolist and Futurist sculptural-poetic form. A particular pedestal is given to the criticism of Nikolay Vrangl and Maksimilian Voloshin: their readings of Vrubel's, de Charmoy's and Golubkina's existential poetic sculpture was without precedence. Around this pedestal is an assemblage of fragments of Russian poetry-sculpture correspondence, a *skul'ptpovest'*, whose syncretism indicates the embedded, transcendental nature of the relationship of the literary and material art forms.

Key words: sculpture, poetry, monument, Symbolism, Futurism, Pushkin, Troubetzkoy, Vrangl, Voloshin, Vrubel, Golubkina, de Charmoy, Tatlin, Khlebnikov.

Introduction

The inter-relations of modern Russian poetry and sculpture can be read as a barometer of cultural pressures and shifts. Discerning, exploring and reading the interchange offers up signs and undercurrents of artistic and socio-political movements. For the relationship chronicles the development of trends, be they those of styles and eras in the literary and visual arts, or of ideological, economic and scientific theories. The interactions evolve multilaterally. There is sculpture that is poetic and poetry that is sculptural. There is sculpture that represents a poet. There is poetry that is a portrait of a sculptor. There is sculpture and poetry that represent, in closely analogous and complementary ways, a Zeitgeist, Credo, Order or Dimension. While there are apparently few poets who physically sculpt or sculptors who literally versify, there are poets who visualise (and alter) sculpture and poets who visualise sculpture which represents poetry. Inevitably, there are also personal and creative relationships between poets and sculptors. All this can be seen as revealing the dynamic of modern Russian culture, from its early Pushkinian impetus to its early Soviet incarnation.

The poetry-sculpture interaction is not necessarily a charter for mutual respect. It may, indeed, be about subversion or suppression of something considered alien and harmful. While attempting to reveal the symbiosis of the interchange, here neither the sculpture of poetry/poets nor the poetry of sculpture/sculptors is prioritised. Instead there is a roughly chronological identification and exploration of sculpture-poetry correspondence. This particularly considers the progress of what are usually regarded as Symbolist and Futurist movements, as well as how these relate to so-called Romanticism and Impressionism. Inherent in this is the study of a wide variety of poetic and sculptural form, as well as discussion of style, technique, content, context and biography. Qualities of public monuments to poet-heroes and political masters as well as more intimate plastic embodiments of contemporary and historical verse are related. Ultimately, it appears that the most fecund period for the interchange was that of the first two decades of the twentieth century – the so-called Ages of Silver, Lead and Machine. What also becomes clear is that the interchange, even when apparently inspired by a quest for national identity, is fostered by, and fosters, pan-European or universal traits, and, for all its previous neglect, is highly symptomatic of contemporary ‘progress’.

Pushkin Proceeds...

The story of modern Russian poetry-sculpture correspondence is interpreted here as being forecast and concluded by Alexander Pushkin. This means we can pick up and move away from Roman Jakobson, whose “The Statue in Pushkin’s Poetic Mythology” provided the first serious semiological reading of the great poet’s approach to sculpture.¹ There Jakobson also provided a context for that approach, which considered the mainly static and enduring plastic artform’s paradoxical petrified-living qualities, as revealed in the poetry of Pushkin’s predecessors and contemporaries (e. g. Derzhavin, Mickiewicz, Vyazemskiy) and successors (e. g. Blok, Khlebnikov and Mayakovsky) (Jakobson 1975). Importantly, he discerned the large and significant currency that sculpture, its form and symbolism (including its relationship to animation and commemoration), had across Pushkin’s oeuvre. Here we shall just focus on two examples and take our analysis away from a structural linguistic basis towards the deconstruction of visual/material qualities that, as Jakobson revealed, were of profound concern for the poet.

In 1833 Pushkin wrote what is generally considered his most brilliant, forceful, beautiful and influential narrative poem, *The Bronze Horseman* [*Mednyy vsadnik*] with a statue as the leitmotif foil for his unraveling of the follies of despotism and the weakness of the individual. While this leads the way in terms of establishing a sculpture genre in Russian poetry over the next century, Pushkin is also a pioneer in terms of public monuments to national poets, these

¹ The article first appeared in Czech in 1937.

receiving a special twist and expansion in the Soviet era.² Pushkin's four hundred and seventy-six line *Bronze Horseman* verse deals with questions of consciousness, rationality, fate and, ultimately, the human condition through a study of an imagined relationship between a humble (and humiliated) man and the arrogantly commanding equestrian memorial to Tsar Peter I ('the Great'). The monument, erected by Catherine II ('the Great') in 1766–82, at the heart of the new Russian capital, St Petersburg, was a statement of 'Great Russia', of the imposition of imperial order. Known as the Peter the Great Monument, the sculpture was placed on what was then known as 'Peter's Square'. It was humbled itself by the poem, for the power and renown of the latter was such that, following publication, the statue also became 'The Bronze Horseman'.

It is worth noting that around 1829 Pushkin made an ink sketch of the towering monument by Étienne-Maurice Falconet and Marie-Anne Collot (**Figure 2**). Tellingly, the vast granite 'Thunder Rock' pedestal is represented (lacking signs of human faceting), and on top of it is the leaping horse and snake, but the autocratic figure of Russia's first emperor is absent, as is the "To Peter the First From Catherine the Second" inscription. Further, the huge, charging and rearing steed which is at one with the riding Tsar's haughty will, is reduced to a hesitant, halting, meek and slight little filly. Pushkin's freeing of the "Bronze Horse" of its 'Man' and machismo, and his literary release of the static metal statue into aggressive, dynamic life, marks a challenge to the servitude to political masters that public monuments all too frequently encapsulate (as Pushkin-the-writer understood extremely well).³ As such he anticipates several of the moves that Russian sculpture, as well as its connection with the world of poetry, was to take around the turn of the twentieth century. Furthermore, the High Soviet creation of Pushkin's own image and poetry in sculpture, be it as a figurine from the Lomonosov Porcelain Factory, a statue by (for example) Vladimir Domogatskiy or Mikhail Anikushin, or *Bakhchisarai Fountain* statuettes by Elena Yanson-Manizer, was, to some extent, an ironic inversion of the new, challenging, cross-media relationship he established. It built upon a late Tsarist tradition of such monuments, as witnessed, primarily, in the tall, stooping, frowning, bronze Pushkin on a neo-classical pedestal that was erected on Tver Boulevard in Moscow in 1880⁴ and the contemplative

² Specific 'Bronze Horseman' poems of the early twentieth century include: Aleksandr Blok's "Petr" (1904), Maksimilian Voloshin's "Portent" (1905), Valeriy Bryusov's "To the Bronze Horseman" (1906) and "Variations on the theme of the 'Bronze Horseman'" (1923), Vladimir Mayakovsky's "Last Petersburg Tale" (1916), Boris Pasternak's "Petersburg" (1917), Mikhail Kuzmin's "Pushkin" (1921), Eduard Bagritskiy's "Petersburg" (1922), Mikhail Svetlov's "Bronze Intellectual" (1925), Marina Tsvetaeva's "Petr and Pushkin" (1931), Elizaveta Polonskaya's "City" (1936), Boris Kornilov's "This is autumn" (1936), Gleb Chaykin's "Pavel Gubin" (1937), Pavel Antokolskiy's "Message for Leningrad" (1941), Sergey Gorodetskiy's "Native Town" (1941).

³ For a useful survey of this compromising relationship, see Michalski (1998).

⁴ The sculptor was the academic Alexander Opekushin. The monument was moved across the street to what is now Pushkin Square in 1950. The extended process of the creation of this statue, together with the immense public and media attention it received (no other Rus-

Figure 2. Alexander Pushkin, *Bronze Horse*, c. 1829.



Pushkin-the-student seated on a park bench outside the Imperial Lycée in Tsarskoye Selo from 1900.⁵

Pushkin to Troubetzkoy, Poet to Sculptor, 1830s to 1900s...

Before arriving at a certain Pushkin end, our line should follow the symbiotic poetry-sculpture journey that the quintessential Russian Romantic set in

sian monument of the second half of the nineteenth century was the recipient of such widespread review), is covered in Shmidt (1989: 118–128).

⁵ The artist was Robert Bakh, who had previously made sculptural portraits of Ukraine's national poet, Taras Shevchenko.

Figure 3. Pavel Sokolov, *Milkmaid and the Broken Jug*, Tsarskoye Selo, 1810-1816.



train. Pushkin's concern with the plastic art took a quite different turn when he wrote "Tsarskoye Selo Statue" [Tsarskosel'skaya statuya] (1830), a quatrain which captured, as if permanently, the immobilised-mobilised dual spirit of the melancholic milkmaid and broken jug fountain that was the emblem of the Catherine Park by the imperial palace in 'Royal Village' south of St Petersburg (**Figure 3**). This bronze by Pavel Sokolov features, in contrast to the Bronze Horseman, a beautiful, diminutive and scantily clad young woman who sits barefoot on a rock, head in hand, gazing down at her perpetually leaking, broken jug which she had dropped while dreaming of riches on her way to market. Created between 1810 and 1816, the statue was itself based on a seventeenth century verse fable by Jean de La Fontaine, this, in turn, having its origins in the widespread medieval folktale of the "Milkmaid and the Pail". Pushkin's elegy to human fate and the force of ultimate, immortal union of man and nature, anticipated a 1916 poem with the same title centred on the same sculpture by Tsarskoye Selo resident and leading Acmeist poet Anna Akhmatova. Despite such associations, Akhmatova's poem, written at a time when the Silver Age turned to Lead with the First World War, and when her personal life was in tumult, is the more tragic. The self-identification with the fallen milkmaid is one of anguish, confusion and fear. The light playing on the statue is autumnal and ominous.⁶

⁶ Uzhe klenovye listy/ Na prud sletayut lebedinyy/ I okrovavleny kusty/ Nespeshno zreyushchey ryabiny,/ I oslepitel'no stroyna,/ Podzhav nezabyabnushchie nogi,/ Na kamne severnom

Akhmatova's poetry marked a move forward from the more overtly spiritual, mystic or psychological 'Symbolist' ethos that had hitherto held sway in debut-du-siècle Russian visual and literary arts. The steps towards this move can be initially traced through examples of 'poetic' sculpture by Prince Paolo Troubetzkoy. The twentieth century dawned with Troubetzkoy exhibiting a highly expressive bust of Pushkin at the second exhibition of the groundbreaking World of Art [*Mir Iskusstva*] group run by Sergey Diaghilev.⁷ Dating from 1899, when the sculptor was working in Moscow, it was bought by the employees of *The New Times* [*Novoye Vremya*] newspaper and given to publisher Aleksey Suvorin as a gift celebrating the longevity of his proprietorship and the paper itself.⁸ The sculpture is a bust, near lifesize, that depicts the poet with what can be described as typical Troubetzkoy vitality, brusqueness, and apparent impatience. The broad, raised collars, cravat and upright relaxed intensity, combined with the slightly off-left glance, recall the painted portraits of Pushkin created when he was at the height of his creative powers, by Vasily Tropinin, Orest Kiprensky and Petr Sokolov. The characteristic high brow, mop of hair and bushy sideburns melded into monochrome bronze and, left with a patina of obvious creative process marks, also recall Pushkin's sketched self-portraits in ink. The ostensible lack of finish witnessed through the pitted lines and rough surfaces while characteristic of what has become known as Troubetzkoy's 'impressionism' is fitting for a portrait of the youthful yet mature (and prematurely deceased) romantic visionary of Russia that was Pushkin.

Accompanying Troubetzkoy's Pushkin at the 1900 World of Art exhibition was his bronze of Dante (**Figure 4**). This had been created in 1891 as a competition entry for what was essentially an irredentist monument to the author of the *Divine Comedy* in the northern Italian city of Trento then under Austrian Habsburg control. Excluded from the competition for being overly allegorical (Domogatskaya, Shaposhnikova 1991: 32), the bronze was subsequently to tour the world, with venues including the Chicago World Fair (1893), Royal Scottish Academy, Edinburgh (1902) and the Art Institute of Chicago (1912).⁹

ona/ Sidit i smotrit na dorogi./ Ya chuvstvovala smutnyy strakh/ Pred etoy devushkoy vospetoy./ Igrali na ee plechakh/ Luchi skudeyushchego sveta./ I kak mogla ya ey prostit'/ Vostorg tvoey khvaly vlyublennoy/ Smotri, ey veselo grustit'/ Takoy naryadno obnazhennoy. (Anna Akhmatova, "Tsarskosel'skaya statuya", 1916).

⁷ Troubetzkoy had also exhibited the work, ex-catalogue, at the first World of Art exhibition in 1899. His other sculptural portraits of poets included Gabriele d'Annunzio (1892), Count Robert de Montesquiou (1907) and Anatole France (1908). Of mixed Russian-American blood, Troubetzkoy (1866-1938) was the ultimate cosmopolitan, living in Italy, Russia, France and the USA. He taught sculpture at the Moscow College of Painting, Sculpture and Architecture 1897-1906.

⁸ It was placed in the library of the Suvorin publishing house. With the nationalisation of collections after 1917 it transferred to the State Russian Museum in 1918, where it remains. Suvorin had bought the St Petersburg paper in early 1876, eight years after its founding. Initially of liberal inclination, in the debut-de-siècle period the paper, one of the most widely read of the late Tsarist broadsheets, became associated with the right.

⁹ It is in the Museo del Paesaggio in the Piedmontese city of Verbania. Close to Troubetzkoy's birthplace the museum holds a large collection of his work. The composer Riccardo Zandonai owned an 1890 bust of Dante by Troubetzkoy.

Figure 4. Paolo Troubetzkoy, Dante, 1891.



In fact Troubetzkoy's Dante was rather more daring than the work that was ultimately chosen from the competition entries.¹⁰ When shown at the Hispanic Society of America in New York in 1911, Christian Brinton, author of the exhibition catalogue (Brinton 1911: n.p.), argued its case:

While considering his plans for... public monuments there is one which... must never be ignored, and that is the lofty pedestal crowned by the cloaked figure of Dante, originally designed for the city of Trent. Though so seemingly resistless in its imaginative fervor and philosophic depth, it... met with an unsympathetic reception and was not successful in obtaining for its author the much-desired commission.

Troubetzkoy's traveller through hell, purgatory and paradise appears shrouded in his cloak and hood, and as if he has emerged from the pylon-like pedestal with its sense of swathed horizontal movement and forces that gradually thrust upwards. The actual realms and figures depicted are hard to discern from the currently available reproduction (Vrangel' 1911: 398). What we can say is that there is something of del Castagno's vertical robed figure from the San Pier Scheraggio mural in the Uffizi Gallery, and perhaps just a little of the tumult of Rodin's *Gates of Hell*, though this is overridden by the erect majesty and dominant scale of Troubetzkoy's transcendent Dante figure.

More important here than this signal reification of *il Sommo Poeta* is, ironic as it may seem, Troubetzkoy's cumbersome, gravity- and earth-bound monument to an overweight, reactionary, despotic ruler, i.e. Tsar Alexander III (**Figure 5**). Few public monuments in Russia have divided opinions as radically. With the exception of the Bronze Horseman, none have provoked so much poetical response, a response that followed the opinions in its factionalism.

The monument to Tsar Alexander III, as the inscription on its original vast granite cube of a pedestal indicated, was a monument "to the Sovereign Founder of the Great Siberian Railway" (it was to stand outside the western terminus of the Trans-Siberian railway in St Petersburg).¹¹ Its creation lasted a decade (1899–1909). It was almost nine metres tall and was made of eight tons of bronze. The colossal rider mounted a colossal horse whose legs were firmly and statically planted four-square on the ground, and whose head was lowered, reined in by the sturdy left hand of the bearded, square emperor on

¹⁰ Cesare Zocchi's monument still stands on the Piazza Dante in Trento. About forty-two entries were received for the competition. After a lengthy selection procedure there were no outright winners, though the academic Zocchi's work, conservative and safe, was eventually chosen. It was unveiled in late 1896.

¹¹ In fact Troubetzkoy's monument was intended as one of three to Alexander III designed for the Trans-Siberian railway, the others being at the eastern terminus of Vladivostok (apparently never erected), and Irkutsk, the seat of the Governor-General of East Siberia. The latter (unveiled in 1908), by Robert Bakh, the sculptor of the relaxed, seated Pushkin at Tsarskoye Selo, was much more conventional in its commemoration of erect high majesty and symbols of Russian-Siberian empire. The corpulent Alexander III ruled Russia from 1881 to his death in November 1894. Having succeeded to the throne upon the politically-motivated regicide of his father, he proved to be anti-reformist, anti-Semitic and pro-Russian national homogeneity.

Figure 5. Paolo Troubetzkoy, Monument to Tsar Alexander III, St Petersburg, 1899-1909.



its back. The art establishment, picking out defects in anatomy, form, technique and conception, was in uproar against what was perceived as crude vulgarity unbecoming to the representation of a ruler and insulting to the Russian people. The horse was compared to a cow. The monarch was in a fur coat and lacked the trappings of royal regalia. Troubetzkoy is said to have sarcastically declared that as a sculptor he did not engage in politics and in this case had represented one animal on top of another (Shmidt 1989: 199). At the same time he considered that he had also created an embodiment of great Russian might and steadfastness. However, the statue was interpreted by many, as satirical, as a

symbol of the decadent epoch, of stubborn leadership and brutality heading towards a dead-end. That it could be read in such contrasting ways is testament to its innovation (particularly remarkable for a public monument of a leader) and its association with the latest, 'progressive' artistic trends.

The poetic responses to the "Sovereign Founder of the Great Siberian Railway" can be divided into three camps. Some, like the monarchist-nationalist poet Lidiya Kologrivova, saw the unveiling of the monument on Sign Square on 23 May 1909, as an opportunity for an outpouring of royalist rhyme. Her poem "For the Opening of the Monument to His Majesty Alexander III" [K otkrytiyu pamyatnika Gosudaryu Aleksandru III] was a commemoration of what she perceived as Alexander's great, selfless devotion to the Russian nation that was.¹² Born into the Russian aristocracy, Kologrivova avoids direct comment on the sculpture itself and any literary-plastic formal associations, preferring instead to convey a picture of her Romanov loyalties through four verses (conventionally of four rhyming lines each) dedicated to a Tsar she considered a humble, strong and selfless peacemaker who worked only for the benefit of Russia.¹³ She ends by proclaiming that: "The years of his reign have flown by like a quick dream, He has departed this vain earth for a better world, Having impressed on his epoch his image of majesty, He brought to Rus not the sword but bright peace."

By contrast, there emerged after its unveiling, a widespread, epigrammatic riddle that ridiculed both emperor and monument:

There stands a chest of drawers
On the chest is a hippo
On the hippo a blockhead
On the blockhead a hat
On the hat a cross
Whosoever divines right
Is under arrest.¹⁴

This interpretation was reflected, after the 1917 Revolutions, by that of the Bolshevik poet Demyan Bedny, whose anti-Tsarist quatrain, "Scarecrow" [Pugaló], dedicated to "The Penultimate All-Russian Autocrat Alexander III" was inscribed on the pedestal in 1919:

¹² Kologrivova (1872/3–1915) was born Princess Lidiya Ukhtomskaya. Having begun publishing her poems in 1902, from 1905 she was a regular contributor to the rightwing newspaper *Moscow Gazette* [Moskovskie Vedomosti]. The poems that she published in the latter were comments on contemporary events, Orthodox religion, Russian history and nature. A recent revival of interest in her, accompanied by critical discourse, has seen the republication of many of her verses, e.g. Lidiya Kologrivova, *Immemorial Testaments: Selected Spiritual Verses* [Iskonnye zavety. Izbrannye dukhovnye stikhotvoreniya], St Petersburg, 2009.

¹³ The poem is currently available on the conservative, Orthodox website 'Russkaya Liniya'. See <http://rusk.ru/vst.php?idar=183192>, accessed 28 November 2014.

¹⁴ Stoit komod/ Na komode begemot/ Na begemote obormot/ Na obormote shapka/ Na shapke krest/ Kto ugadaet/ Togo pod arest.

My son and my father were executed actually
 But my lot was to be posthumous infamy
 I hang around here like an iron scarecrow for the country
 Forever ridden of the yoke of autocracy.¹⁵

The third poetic camp was epitomised by Valeriy Bryusov's poem "Three Idols" [Tri kumira] which acted as an intermediary between the 'for' and 'against' politicised verses. It was also the most erudite and insightful if pretentious, summing up in its unified pithy study of St Petersburg's three major monuments to three Tsars, the historical processes and conditions to which modern Russian destiny was tied. As a leader, publisher and critic of Russian literary Symbolism from the 1890s, Bryusov (following Pushkin and Nekrasov) had established its abiding urbanist thematic, as well as its experimentalism. In so doing he paved the way for the trends that followed. By 1913 his reign (and that of Symbolism) was over and he, just as Russia, its capital and Europe, was entering a period of huge crisis. As a Muscovite he was able to view the decadent, unnatural world of St Petersburg and its monuments as a stage with character actors. Such a gaze can also be accused of distance, aloofness and coldness, traits which he was often regarded as possessing.

"Three Idols" is, for Bryusov and Russian Symbolism, a signal of a journey completed. It was written on 1 December 1913. Posters were then on the streets of the Russian capital for the stage performances of "Victory over the Sun: The First Performance of Futurist Theatre in the World" and "Vladimir Mayakovsky: A Tragedy". They ran from 2-5 December and marked the shift to the rule of a new avant-garde. In their very performance and composition they, more than "Three Idols", anticipated the overthrow of the old order and its replacement by an alternative vision and authority. The ponderous metre and contrived balance of Bryusov's poem are related by six rhyming stanzas, each four lines long. It paints a picture, via the equestrian monuments to Peter, Nicholas I and Alexander III that dominated three of St Petersburg's main squares, of the shaping of Russian history since the founding of the city two hundred years earlier. It is, literally and as its end (like its beginning) indicates, hazy about what the future holds:

Three idols in the city of fog
 Three sovereigns in a gloom without dawn
 Where the edifices are, as a camp of giants,
 Set closely together upon the earth.¹⁶

¹⁵ Moy syn i moy otets pri zhizni kazneny/ A ya pozhal udel posmertnogo besslav'ya./ Torchu zdes' pugalom chugunym dlya strany/ Naveki sbrosivshey yarmo samoderzhav'ya. Demyan Bedny (real name Yefim Pridvorov, 1883–1945) was an Agitprop poet who fought for the Communist cause all his adult life and who, by the 1930s, was criticised for being anti-patriotic.

¹⁶ Tri kumira v gorode tumanov/ Tri vладыki v bezrassvetnoy mgle/ Gde stroen'ya, stanom velikanov/ Razmestilis' tesno po zemle.

'Describing' the three monuments in the four central verses and in chronological order Bryusov's poem notes how they represent the will of the respective leaders and the sense of authoritarian power, dynamism, control and 'non-budging' with which they were associated. With a hint of the eschatological, by shrouding them in mist, calling them idols and conveying just their essential traits, Bryusov suggests that they are simple objects for false worship or blind devotion. In this he follows Pushkin's association of statues with idolatry (see Jakobson 1975: 40). The first, "the Horseman of Bronze", is an embodiment of imperial energy, ecstatic speed and proud triumph, it "tramples" on furious evil and gestures "regally". The second, Baron Peter Clodt von Jurgensburg's vainglorious, militaristic statue of Nicholas I (1856–59) on St Isaac's Square is more measured in its "stern", "controlling" and "unhurried" gallop though it is still "Intoxicated with power and greatness". Troubetzkoy's Alexander, is, with its "inherent strength and severity... unmoving over the crowd":

The third, on a horse with heavy step
With the pressure of its hooves plunging into the earth
In its somnabulance and emotional inaccessibility
Is unmoving, and gripping the reins, has come to a halt.¹⁷

Unsurprisingly, given the timbre of such a poem about key monuments to the Romanov dynastic leaders, Bryusov welcomed the October Revolution of 1917, joined the Communist Party and became head of numerous new literary and publishing committees and departments before his early death in 1924. As if in a twist of fate, the first two monuments which he portrayed, for all their liveliness and being Tsarist shrines, remained in their places, while 'unmoving' Alexander, having found itself no longer on Sign Square but Uprising Square was removed in 1937. It made its way to the State Russian Museum in 1939 and, covered, was placed in its garden. After the Second World War it and its cover were moved to an inner courtyard of the museum while its pedestal was used for the creation of busts of heroes of the Soviet Union and a monument to the composer Rimsky-Korsakov. Alexander on his horse went back on public display in 1990 and four years later turned up in the courtyard of the Marble Palace, its latest location. Perhaps this is fitting since it is the opposite end of the Palace Embankment to the Bronze Horseman and in a quite contrary, enclosed and dark setting.

*To Dreamers and Demons: The Plastic Symbolism of Somov, Vrubel,
Golubkina and Charmoy aided by Vranghel and Voloshin...*

Nikolay Vranghel, the first historian of Russian sculpture, was never one to shirk from highlighting relationships between poetry and the visual arts.¹⁸

¹⁷ U surovo, s moshnots'yu naslednoy/ Tretiy konnik stynet nad tolpoi/... Tretiy, na kone tyazhelostupnom/ V zemlyu vstisnuvshem upor kopyt/ V polusne, volnen'yu nedostupnom/ Nedvizhimo, szhav uzdu, stoit.

¹⁸ See, for example, Vranghel (2011). This article was the first of four published in his *A Wreath to the Dead* (Vranghel' 1913: 9–25). Vranghel was also rarely averse to revealing his own

Figure 1. Frederic Sideau, *Self-Portrait*, c. 1782–84.



allegiances and preferences. The cover of *A Wreath* was a self-portrait (from an unpublished album in the collection of The Hermitage, St Petersburg) by the French artist Frederic Sideau, a silhouettist who worked in Russia 1782–84. In keeping with the sensitive, aestheticised retrospectivism that Vrangeli identified as a key abiding trait of the ‘Dreamers’ Sideau depicts himself apparently reciting a poem before a sculpted bust of Empress Catherine the Great atop a column (Figure 1).

In the penultimate chapter of his *History of Sculpture* (Vrangel' 1911: 403–410), he set up his discussion of Mikhail Vrubel's and Konstantin Somov's plastic oeuvres by indicating their foremost indebtedness to the Symbolist spirit of the poets Andrey Bely, Mikhail Kuzmin and Konstantin Balmont. He titled the chapter "Dreamers". It followed a chapter on Troubetzkoy, whom he claimed was an "impressionist" (402) who merely reflected the actuality and momentariness of physical life as seen. "Dreamers" began: "After the poets [i.e. sculptors – *author's note*] of life, who had not found happiness, came the dreamers, who discovered it" (403). These, by contrast:

reflected the delight of the people of the debut-de-siècle in the distant past and in the unreal. They contemplate those who do not exist, those who, in the past, appeared beautiful... as well as devils and improbable demons... folk from far-off lands... in fact all that disappears... and that which could have been... These reveries were expressed in all creative fields, including sculpture... the most notable dreamer-sculptors being Somov and Vrubel. (404)¹⁹

Somov's venture into sculpture began in 1899 but ultimately comprised a few porcelain figurines created around 1905–6. These include coquettish, polychromatic couples whose costumes are eighteenth century and whose poses and delicate intimacy are decidedly neo-Rococo. Three survive in the museum of the Lomonosov Porcelain factory in St Petersburg. They are *In Love*, *On the Stone* and *Lady with a Mask*, all of which are covered in enamel overglazes and are marked by a sense of ephemeral finery. Vrangel claimed they were the product of "a poet of the dead and a gravedigger of the living" (406). Somov wrote of their creation to his close friend the poet Kuzmin on 10 August 1906 (he actually indicated he had made four such groups), mentioning that at the same time as he was taking them to the kiln he was having meetings with the poets Vyacheslav Ivanov and Sergey Gorodetskiy, the impresario Walter Nouvel, and the painter Lev Bakst. These comprised a group of Hafez devotees, with whom Kuzmin was associated, who had determined to create "a little, sumptuous, booklet of poems by El-Rumi [Ivanov] and yourself... The booklet will be entitled *Northern Hafez* and will include colour portraits of all the Hafezites in the style of Persian miniatures by Bakst and me..." (Podkopaeva, Sveshnikova 1979: 95).²⁰

Vrangel's perception of Somov's 'decadence' was aligned with that of Vrubel. While the association may be misleading in terms of the extent of their common ground, both artists, through a form of sensitised figurative plasti-

¹⁹ Both Somov and Vrubel are principally known as painters. Somov excelled in graphic art, was a regular contributor to *Mir Iskusstva* (exhibitions and magazine), and in 1909 painted an eye-catching, mournful, decadent-looking, portrait of Mikhail Kuzmin (Tretyakov Gallery, Moscow).

²⁰ Designed as a modern Russian interpretation of the fourteenth century Persian lyric poet, the booklet failed to materialise. Somov was in regular correspondence with Kuzmin in the Silver Age years.

city and a subject matter of unattainable imaginary realms, focused on human transience. Vrubel did this in majolica and plaster figures, most of which were created in the 1890s. While Somov played with amour and elegance Vrubel delved deeper into suffering and anguish. In fact Vrubel's art is steeped in poetry. He, more than any other Russian artist, is responsible for the visualisation of Lermontov, Goethe, Rostand, as well as the *bylina*, the folk tradition of epic narrative poetry in Russia, and opera libretto. He did so two-dimensionally (on paper, canvas, glass and ceramic tile) as well as in sculptural form. Somewhat exceptionally, due to his penchant for expressing a dark, Gothic febrility, Vrubel begins (and ends) with Mikhail Lermontov rather than Pushkin. Nevertheless, he did not ignore Pushkin and sculpted the giant, fateful, decapitated but living "Head" of Pushkin's epic fairy tale poem "Ruslan and Ludmila" (1820).²¹ Now lost and lacking any known reproductions, the work was purchased, and possibly commissioned, by Savva Morozov. This probably means it made its way to Morozov's new, neo-Gothic, Moscow mansion, for which (besides decorative panels of the times of day and a scene of medieval chivalry) Vrubel also created a bronze sculptural group (**Figure 6**). This was to adorn the main staircase of the house.²² With its emphasis on outstretched arms and multiple layers of highly creased drapery it conveys strained movement and pull in different directions. These clashing, tangled and taut force lines comprise the figures of "Robert and the Nuns" in a scene from Act Three of Giacomo Meyerbeer's operatic reworking of the medieval *Robert the Devil* legend where Robert is led by Bertram to the devil via a ballet of ghosts of debauched nuns.

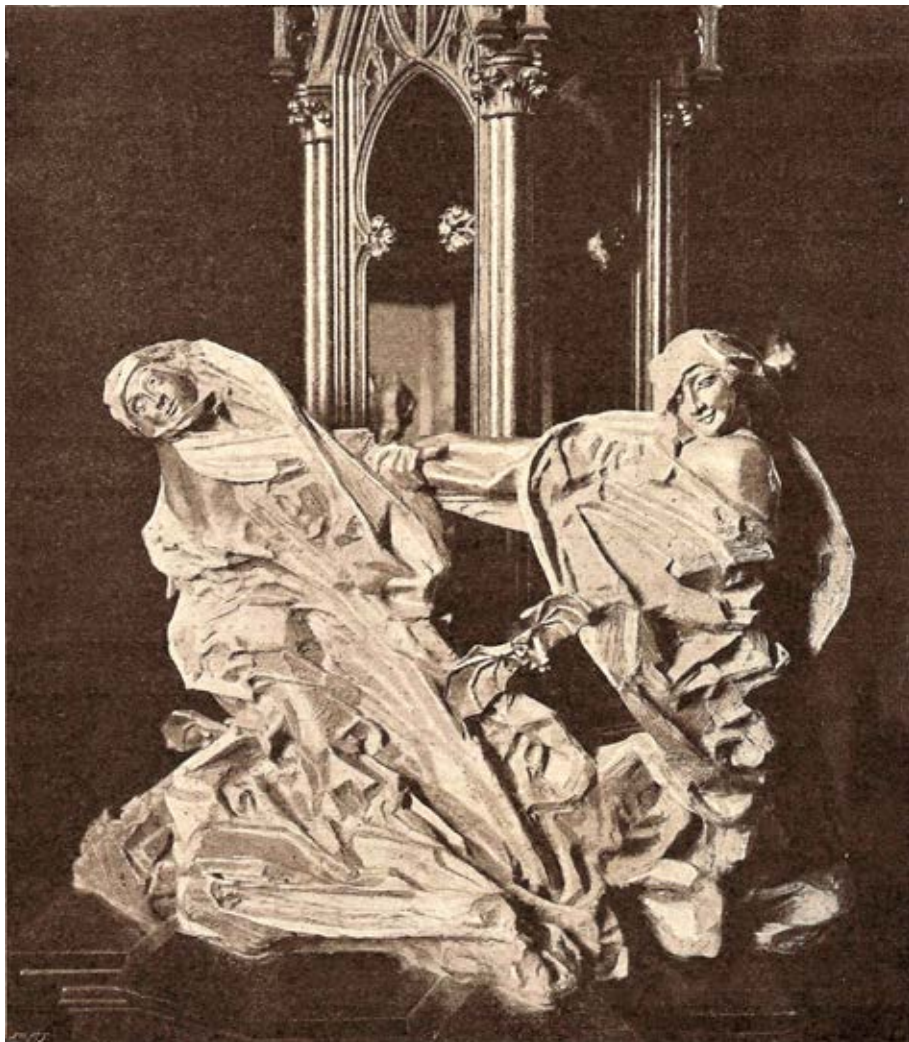
The exaggeratedly expressive and demonic qualities of Vrubel's plastic embodiments of *Ruslan and Ludmila* and *Robert le diable* coincided with the artist's heightened morbid sensibility, a pathological trait that was most particularly revealed in his devotion to Lermontov's diabolism.²³ From around 1887 through to the mid-1890s Vrubel made various sculptural versions of *The Demon*. The only known surviving one of these is a lifesize painted plaster head (of 1890 or 1894) in the Russian Museum, St Petersburg. It closely recalls illustrations that Vrubel made to Lermontov's *Demon* in 1890-91. The face with slightly pouting lips is surrounded by a wild mop of hair. The gaze is drawn by the staring eyes with mydriatic pupils that pierce the viewer from under the low, heavy brow. This is an expression of concern, trauma and illness rather than evil. The shrouded, fearful head is androgynous. In its spatial isolation,

²¹ The sculpture was rejected for the 23rd exhibition of the Wanderers (Peredvizhniki) in February 1895, and was instead shown at the third exhibition of the Moscow Association of Artists in the same year and at the Exhibition of Russian and Finnish Artists in 1898. The only known criticism of it, from 1895, was highly negative (Gomberg-Verzhbinskaya, Podkopaeva 1976: 343).

²² Built for Savva and Zinaida Morozov by Fyodor Shekhtel at 17 Spiridonovka Street the mansion and Vrubel's works survive (as Ministry of Foreign Affairs property).

²³ Mikhail Lermontov worked obsessively on his epic, tragic masterpiece, *Demon*, from 1829 to 1839.

Figure 6. Mikhail Vruble, *Robert and the Nuns*, Morozov Mansion, Moscow, 1896.



its evocation of teleological suspension, it embodies the Lermontovian spirit of forlorn hopelessness.

Vruble's hypersensitive poetic sculpture took a neo-Russian turn during the period of his employment at the Abramtsevo ceramic workshop in Moscow (1899–1900). Having been on good terms with Nikolay Rimsky-Korsakov since early 1898 he created small sets of majolica half-figures from the composer's *Snow Maiden* and *Sadko* operas.²⁴ These included Tsar Berendey, Kupava,

²⁴ *Snow Maiden* (1880–82) used Alexander Ostrovsky's verse play *Snow Maiden* [Snegurochka], 1873, itself based on folk song and poetry, as its immediate source. Rimsky-Korsakov

Spring Beauty, *Lel* and *Mizgir* from the former, and *Sadko*, the Sea King and *Volkhova* from the latter.²⁵ Both operas are based on Russian folklore and are about love, loss, belief and the forces of nature. Vrubel selects a variety of male and female, mythical and ‘real’ characters. While emphasising their individual traits he also turns most of them into contemplatives, be that, for example, the pensive old leader *Berendey*, reflective young shepherd *Lel* or the beautiful ‘fluid’ princess *Volkhova*. In Slav mythology *Berendey* is a wise magician while in Slav marriage poetry and song *Lel* is considered a god of love. In the medieval *bylina* about *Sadko* the gusli-player, *Volkhova* is the daughter of the sea king who becomes sister-in-law to *Sadko* and, as the River *Volkhov*, helps him return to his roots. Vrubel shows each of these figures at one with their introspective selves, their arms clasped to their bodies, eyes closed or half-closed, as if silently meditating. The torment and angst of the Demon is absent.

Anna Golubkina regarded Vrubel as an artistic “comet” (Kamenskiy 1990: 159).²⁶ She herself was the star of Russian sculpture for several years at the beginning of the twentieth century (as the Silver Age moved into Lead). While she was to follow Vrubel’s lead in visualising *Tsar Berendey* (as a seashell cameo, c. 1920–23)²⁷, and it was she who encouraged Somov to take up sculpture in her Parisian studio in 1899, her plastic probing of poetry-sculpture correspondence began in a way akin to Troubetzkoy. At the World of Art exhibition that opened in St Petersburg in January 1900 (where Troubetzkoy showed his Pushkin bust), Golubkina displayed a bronze of Lermontov. The two busts of Russia’s principal Romantic poets are remarkably similar – in size (life), medium (plaster and bronze), technique (energised, rough finish) and expression (high brow, somber and in broad-collared jacket). Golubkina’s Lermontov is the more melancholic and sensitive of the two. She used the student son of her recently deceased sister Lyuba, Dmitry Shchepochkin, as a model. At the same time, she exploited images of Lermontov, particularly, it would seem one by (or after) Aleksandr Klyunder. Painted after the poet’s return from political exile and towards the premature end of his life, the latter was turned into an engraving and widely disseminated. Like Klyunder’s portrait, Golubkina’s Lermontov was a study of his head and upper torso, with the epaulettes of his Hussar Regiment uniform prominent and his gaze questioning, pensive. Golubkina’s bronze was commissioned by Vera Firsanova for her *Serednikovo* estate, northwest of Moscow. Having belonged to Lermontov’s great uncle from 1825 the teenage poet spent four summers at *Serednikovo* from 1829. After Firsanova had inherited the estate in the late nineteenth century

wrote both the score and libretto for *Sadko* (1867–69 and 1892–97), it being regarded as the first Russian symphonic poem.

²⁵ The figures survive and are kept in the Tretyakov Gallery, Russian Museum and at Abramtsevo.

²⁶ Golubkina trained in Moscow, St Petersburg and Paris. She returned to Russia from France, where she had been taught by Rodin during 1897–98, in 1899.

²⁷ Two versions are in the Tretyakov Gallery, Moscow, as are Golubkina’s bronze Lermontov, marble *Fog* and plaster *Bely* discussed below. Other versions of her works can be found in the Golubkina Memorial Studio-Museum, Moscow.

she turned it into something of a shrine to Lermontov. It was she, of all the owners, who was able to feel and bring out both the pain and genius that matured while he was there. She had an obelisk erected to him on the centenary of his birth (1914) and in the 1890s had the ceiling of the marble hall painted with *The Demon and the Angel carrying off Tamara's Soul* by Viktor Shtember. She started this artistic homage by hanging portraits of Lermontov around her rooms. The Lermontov ensemble was complemented by Golubkina's bust. It shows the poet as an adult and officer, his gaze downcast, eyelids hooded, brow furrowed and thin moustache vainly curled. This is a delicate, vulnerable man of conscience. Immersing herself in his image and poetry while she moulded the plaster versions Golubkina was considered to have so convincingly conveyed Lermontov's creative, emotional and physical persona that several bronze casts were made, in Russia and France, for a variety of clients, both in her lifetime and beyond.²⁸

The display of Golubkina's Lermontov and Troubetzkoy's Pushkin at the World of Art exhibition on the cusp of the new century was symptomatic of the avant-garde retrospectivism (or retrospectivist avant-gardism) that was the fount of Diaghilev's group's activities. It indicates the prevailing concern with Russian cultural identity and the simultaneous desire to move that identity on in ways befitting the multifarious perceptions of Russia's place and role in the modern world. Yet this unacknowledged pair of poets' busts stood out due to there being so little sculpture on show. Of the thirty or so exhibitors only three were sculptors, the majority being painters and graphic artists. Of the 230 or so exhibits only about a dozen were sculptures.²⁹ One of Golubkina's other exhibits was a marble vase entitled *Fog*. Faces and hands, with eyes closed and fists clenched, emerge from or are subsumed by the writhing mass, evocative of the struggle for life in nature, of altered states of consciousness. Typically fin-de-siècle *Fog* encapsulates metamorphosis, transience and the fogginess of human existence, perhaps taking its lead from Symbolist verse such as Mallarmé's well known poem "Toast funèbre" (to Théophile Gautier), but also, in its own way, anticipating the consuming fog in Bryusov's "Three Idols".³⁰

In the most authoritative monograph on Golubkina to date Aleksandr Kamenskiy makes connections between the sculptor and poetry on numerous

²⁸ Golubkina's Lermontov stands out from other sculptural incarnations of the Romantic poet. These include the bas-relief (with Pushkin) by Ivan Schroeder on the Millennium of Russia monument (1862, Novgorod); the first monument to him (thinking on a rock, at Pyatigorsk, by Aleksandr Opekushin, 1889); the high seated bronze before the Nicholas Cavalry Institute on Lermontov Avenue in St Petersburg (Boris Mikeschin, 1913–16); and the Soviet sixties 'modern man' statue on Lermontov Square, Moscow (Isaak Brodskiy, 1958–65).

²⁹ Troubetzkoy showed two portraits of Lev Tolstoy. The third sculptor was the French-Russian animalist Arthur Aubert [Artemiy Ober], who moved into fantastic and grotesque creatures, often in glazed ceramic or coloured plaster, and whose exhibits included the grinning fairy-tale witch *Baba Yaga* and an Ovidian *Head of the Gorgon Medusa*. Also on display were some majolica works from the Abramtsevo workshop which Vrubel was then leading.

³⁰ The vase also anticipates the 'Sea of Life' relief that Golubkina is best known for and which she created for the entrance of Savva Morozov's Moscow Arts Theatre in 1902. See, for example, Howard 2007: 178–180.

occasions (Kamenskiy 1990). He relates, for example, both her approach and specific works to the poetry of Yuri Verkhovskiy (33), Boris Pasternak (66), Valeriy Bryusov (152), Aleksandr Blok (172–173, 189), Andrey Bely (256), Dante (323) and Marina Tsvetaeva (345).³¹ Of these the references to Bryusov, Blok and Bely are most telling since they convey Golubkina's plastic conveyance of a Symbolist aesthetic as introduced to Russian audiences by *Fog*. Concentrating on her work of the first decade of the twentieth century, and having just noted the qualities of *Fog*, followed by *Fire* (1900) and *Earth* (1904) with their anthropomorphised recognition of the potential and power intrinsic to nature, Kamenskiy noted that "correlation with the poetry of the epoch is self-evident and simply inescapable" (172).³² It is known that Golubkina immersed herself in Symbolist literature, with Maeterlinck and Bely standing out as particularly influential. In 1907 she asked Bely to sit for her in her Moscow studio and the result was an unprecedented expression of synthesised poetic and personal essence (**Figure 7**). Capturing the pinched facial features of the author of "Symbolism as Weltanschauung" (Bely 1904), she also conveys something of his abiding motifs of illusion-producing snow, fog, striving and reverie with which he probed questions of being and becoming. The poetry and prose of Bely are full of mysticism, synaesthesia and ideas of entropy. By the time Golubkina was working on his image he had published an anthology of poetry (*Gold in Azure* [*Zoloto v lazuri*] 1904) and several works of lyrical, rhythmic prose. Her arrested, effacing and rugged treatment suggests how these were marked by formal experimentation and an exploration of the grotesque qualities of existence. Addressing Nietzschean philosophy, Bely's "Symbolism as Weltanschauung" explored pessimism, will, morality, cycles of existence and symbolic idea, and ended with the first two poems from his "Golden Fleece" series which convey his notion of essential "floating and sinking in azure". The sculptor Ivan Efimov witnessed how Golubkina modeled her clay form of Bely, how she captured his transcendentalism by having his head twist out of a surging yet static mass, and how she herself was caught up in the process of creation giving the effect that her hands were one with the clay and knew what to do by instinct (Efimov 1977: 189).³³ Golubkina's own response to the work was that the plaster versions she realised after Bely had left her studio "are better. Maybe they're less like the man but they are undoubtedly more like the poet" (Korovich 1983: 67).

Golubkina may have captured less of the poet in her ivory caricature cameo of Maksimilian Voloshin from the early 1920s, but she had known him since early 1903 in Moscow and they met again (on more than one occasion) in Paris after she had returned there later that year.³⁴ Their mutual understand-

³¹ According to Kamenskiy, 'in her psychical brilliance and inexorability Tsvetaeva was very close to Golubkina' (345).

³² Bronze versions of 'Fire' and 'Earth' are in the Russian Museum.

³³ Efimov also records how Bely's incessant talking during the session disturbed Golubkina.

³⁴ For a reproduction, see Kamenskiy, 313. The cameo is in the Golubkina Memorial Studio-Museum.

Figure 7. Anna Golubkina, *Andrey Bely*, 1907.



ding led to Voloshin, who complemented his poetry with art criticism and painting, producing the first essay on Golubkina (Voloshin, 1988: 295–301).³⁵ In July 1904 he observed:

The only thing I can boast of is that I have won the sympathy of Golubkina... we talked into the night. She said to me: “I have been thinking of this very thing all the time and yet no one has ever spoken to me of it. How come you

³⁵ Voloshin’s article, ‘A. S. Golubkina’, was first published in *Apollon* 6 (1911), 5–12.

know it? Have you read it somewhere?" Then I read some of my poems. And she liked them as well: "Your verses are very good. Still, you know that yourself." I tell you I'm enormously proud. Yesterday I visited her and saw what she has made in marble. What remarkable sensitivity and touch there is in her marble works.... I walked around with a candle. The studio was empty, dark. No furniture, no stools. Bare walls. Absolute neglect. Some kind of despair of emptiness... And these marble, pure faces with incredible mouths, absolute pearls, stand out from this chaos. (Korovich 1983: 62).

The profound psychological character of Golubkina's work, the intensity of her strong personality and her stoic dedication to probing the nature of existence through the sculpting of faces were what most caught Voloshin's attention. Such qualities, he determined, were indicative of something exclusively Russian, in the mould of Dostoyevsky and Tolstoy (Voloshin, 1988: 301). In order to find this Russianness she had, however to spend extended periods in France, partly under the tutelage of Rodin, and it was there that Voloshin also lived for much of the years 1901-06.

Many of Voloshin's early poems were written in France, capturing the nature of life and art in Paris and Rouen, not least through verses that relate the effects of sculptures on the streets, in the cathedrals and galleries.³⁶ Mixing in a wide variety of circles, at once bohemian, anthroposophical and masonic, Voloshin also expressed particular respect for a young sculptor, José de Charmoy, whose atelier he had visited as early as 1901.³⁷ He twice did so in print, first through a study of de Charmoy's Beethoven monument created for Paris 1904-11 (Voloshin 1988: 652) and then through "The Poet's Grave" [Grobnitsa poeta], a posthumous appreciation of the sculptor which he wrote while staying in Biarritz in 1915 (1988: 232-235).³⁸ Of course, one of the most obvious places to seek sculpture-poetry correspondence is the graveyard and a Russian perspective on these within the Parisian Montparnasse cemetery need not surprise. What may be unexpected, however, is that to this day it would seem to be Voloshin who has left the most insightful appreciation of the creator of Montparnasse's Charles Baudelaire cenotaph and Charles-Augustin Sainte-Beuve tombstone.³⁹

³⁶ See, for example, poems in Davydov 1990, 74-116. These include numerous works dedicated to his wife, Margarita Sabashnikova, who he likened to the Egyptian Queen Tiya after he had seen a bust of Tiya at the Musée Guimet in 1904, and acquired a copy for his studio at 16 Boulevard Edgar Quinet, Paris (93); a 1907 series on the spiritual stones of Rouen Cathedral (107-109); an homage to the Polish sculptor Edward Wittig, who sculpted a bust of Voloshin in his Parisian studio c. 1908 (116).

³⁷ José de Charmoy (1879-1914), real name Marie Lucien Joseph d'Emmerez de Charmoy, originated from Mauritius. He published a study of Nietzsche in the second number of *Le Printemps des Lettres* (June 1911), edited by his wife and sometime poet Marguerite de Charmoy. He died of consumption, in Neuilly, 10 November 1914. He named his son Ludwig (born 1904), after Beethoven.

³⁸ "The Poet's Grave" was first published in *Birzhevye Vedomosti*, 15095, 18 September 1915.

³⁹ Voloshin also produced a critically astute interpretation of sculptural trends, from antiquity to modernity, in "Edward Wittig (On the Possible Paths of Sculpture)" [Edvard Vittig (O vozmozhnykh putyakh skul'ptury)], *Apollon*, 5, 1913: 19-28 (republished, unillustrated, in Voloshin, 1988: 249-257 and 660-662).

Voloshin's grasp of de Charmoy is without parallel. Poet contemporaries such as André Gide, Natalie Barney and André Salmon have left telling vignettes of the sculptor (who the first two knew personally). In 1907, shortly after de Charmoy had been released from psychiatric hospital, Gide, recalled his slum-studio, replete with bedridden artist and busts of Nietzsche, Beethoven and Zola (Gide 2000: 201).⁴⁰ Half a century after his death, Barney recalled: "a young man of singular beauty, devoured by an inner flame that burned through his sombre eyes giving the impression that he was consumed by the stone or plaster giants that surrounded him... He had two cults – Beethoven and Baudelaire... [He] was only interested in human greatness and the fulfillment of the work to which he dedicated himself, work that killed him..." (Barney 1963: 145–147). In 1919, Salmon, on the other hand, had noted "de Charmoy is the last literary sculptor... from a literary perspective he is... behind the times... Never leaving the Baudelaire monument... [he] lacks energy... [and] is a hasty modeler of cardboard boxes" (Gersh-Nesic 2005: 127–128). While each of these glimpses of de Charmoy suggest aspects of his neurasthenic artistic personality a more revealing (and authoritative) appraisal of the sculptor was provided by Voloshin.

De Charmoy certainly was a sculptor who sought to poeticise in animated-petrified plastic form. Besides the writers already mentioned he carved busts of Alfred de Vigny and Charles-Marie Leconte de Lisle, and modeled memorials to Pierre Corneille and Edgar Allan Poe, the latter morphing over a decade into the 'Poet's Grave', a monument design for poets killed in the war. Voloshin gives indications of the last two works and at the same time elaborates, as well as ratifies, de Charmoy's psycho-pathological, aestheticised necrophilia:

De Charmoy's thoughts were always chained only to the tomb. It was as if he saw and knew of nothing else in art. Separate figures and heads became chords in a dead march, organic elements in a new *Symphonie Pathétique*, signifiers of one of the heroes of the human spirit... I recall the initial sketch [for Poe-Poet's Grave – *author's note*]. The naked corpse of the poet is cast, supine and with head thrown back, in the middle of a very broad and absolutely flat space. Around him on three sides, along three walls with unfurling long, heavy and moist sheets, huge Genius figures stand out. The compositional pathos lies in this contrast... it would make a worthy Requiem over the communal grave of a whole generation of poets wiped out by this war. Is not this monument a genuine image of a man of a passing epoch, struck down on the fields of old European battles, one who has placed himself at the mercy of the demons who have summoned him to the campaign and which have smothered all hope? Here, as always, art is prophetic. De Charmoy worked upon the monument to his generation, unaware of the fate which awaited him and many of those who were to give their lives... (Voloshin 1988: 234–235).

This is not the place for a detailed discussion of de Charmoy's most famous works, i.e. his Baudelaire or Beethoven. Suffice it to say that Voloshin

⁴⁰ Gide was in correspondence with de Charmoy from 1900 to 1910,

(1988: 233–234) offers a few pearls of their evolution, artistic relationships and pessimism. Thus the patheticism of the Baudelaire (1902) with its mummy, bat and thrusting half-figure with clenched fists supporting the chin, is read in terms of what de Charmoy had originally intended and what the patrons insisted upon (the early concept had been a naked figure akin to that of Louis de Brézé at the base of his Rouen Cathedral monument by the French Renaissance sculptor Jean Goujon) (**Figure 8**). He also sees, in the bust's concentrated,

Figure 8. José de Charmoy, Charles Baudelaire Cenotaph, Montparnasse Cemetery, Paris, 1902.



penetrating (if unseeing) gaze the plastic expression of the demonism of the author of *Les Fleurs du mal*. Likewise the colossal, controversial, and ultimately unfinished, Beethoven is contrasted with Max Klinger's widely celebrated monument to the composer (1885–1902) and compared with an Etruscan tomb.⁴¹

Beyond Dreams: The Supralanguage of Tatlin and Khlebnikov...

Written in 1915 for a Russian audience Voloshin's homage to de Charmoy paid tribute to the end of an era in poetry-sculpture correspondence. Metamorphic decadence was over. Technology, science and conflict, as well as calls for socio-political change, were ushering in a rapid succession of new visions of new orders. De Charmoy, like Golubkina, forecast and bore witness to the shifting pressures. Key Russian successors, for all their radical breaking with past traditions, developed an engagement between sculpture and poetry that had its roots in what they and their forebears had expressed. At the forefront of the new exchange were the poet Velimir Khlebnikov and the artist Vladimir Tatlin, who, sometimes working together, transformed modern creative activity via their mutual word and material constructions. As they pioneered their respective challenging, formal experiments and abandonment of conventional meaning they were regarded as Futurists and "transrationalists". The culmination of these as far as their joint work was concerned was Tatlin's staging of Khlebnikov's dramatic poem "Zangezi" on 9 May 1923. Performed in Petrograd at the new Museum of Artistic Culture, this was Tatlin's commemorative monument to the inspirational Khlebnikov who had died the year before. Eight traumatic years of war and revolution separated it from Voloshin's appreciation of de Charmoy. As a summary of Tatlin's long devotion to Khlebnikov it redefines the notion of "poetic sculptor".

In January 1913 Khlebnikov published a narrative poem entitled "Monument" [Pamyatnik] (Burlyuk 1912: 33–36).⁴² For all his neologicistic beyond-reason [zaum] poetry this is actually quite descriptive in its portrayal of loss in the historic-innovatory naval Battle of Tsushima which had been fought between Russian and Japanese fleets in late May 1905. The chief protagonist of the poem is Troubetzkoy's Alexander III monument. Thus, despite his apparent shirking of such heritage, Khlebnikov joins the tradition commenced by Pushkin and 'completed' by Bryusov. Wortman (200: 428) has succinctly elaborated the role of Troubetzkoy's bronze "blockhead on a hippo":

The ominous cadences of... "Monument" tell of the mounted figure of Alexander III leaving its pedestal to appear mysteriously before the doomed Russian fleet in the Pacific during the Russo-Japanese War. The statue descends to the depths among the corpses of Russian sailors. The disap-

⁴¹ The large and powerful pedestal, adorned with massive, high relief winged-genius allegories of Beethoven's most famous symphonies and sonatas, survives in Vincennes, east Paris.

⁴² "Monument" was written in 1910, not long after the unveiling of Troubetzkoy's Alexander III monument.

pearance is noted, and a prophetic voice makes known that this is an apparition of evil. The rider reappears in St Petersburg. The police interrogate him and order him to resume his position on his pedestal. The 'prisoner' feels 'close and cramped on the square'. The crowd stirs 'like the fur of a beast.' People are speaking French, and a loud laugh is heard.

That the battle was a harbinger of both calamitous, world-engulfing conflicts and technological things (steel battleships, wireless telegraphy) to come, and was also the last case of ships of the line surrendering at sea, meant for Khlebnikov that it revealed much about the subjugation of man to forces greater than himself. The maritime intercession of the monument and its subsequent, deconstructed return to its city origins, imprisonment and mockery turns the action into an inversion of the plot of Sadko. Thus Khlebnikov invokes the puniness of human life and order within a grander scheme.

Probing destiny, universal movement, time and ways forward led Khlebnikov and the sailor-turned-sculptor Tatlin in numerous (and numerological) directions. On 25 May 1916, together with the young poet Dmitry Petrovskiy, they organised an evening entitled "Cast-Iron Wings" at the Tsaritsyn House of Science and Art. The programme indicated fifteen themes:

1. Icarus' Days 2) Cast-Iron Wings 3) Modernity as Smelting Hearth 4) The Path from Space to Time 5) Questions of the Existence of Pure Laws of Time 6) Khlebnikov's Attainments: 'Time, Measure-Universe' 7) Futurism as the Periscope of the Future 8) In Aid of Word Creativity 9) Language Laws (laws of the languages of the Russians, experiments) 10) In Place of Painting: Laws of Form, the Law of Weight in Tatlin and Bruni. On Tatlin 11) Review of our Past in Poetry 12) Selected Poetry Readings (by Petrovskiy) 13) Khlebnikov and Tatlin on Petrovskiy 14) Futurists as Envoys of the Future 15) The Future of Futurism as the Myth of Theseus and the Minotaur. (Polyakov 1986: 102).

Underlying these Icarus-to-Theseus themes is Khlebnikov's quest to determine the waves and rhythms of history via mathematical laws and word-root evolution. The government of time (a preoccupation for sculptors as well as writers at least since Antiquity) was at the heart of this search. For this "Victory over the Sun" was required (Khlebnikov wrote the prologue to the 1913 Futurist opera). Further, the composition and potential of materials needed examination. Tatlin was doing just this in his move into assemblage (e.g. painterly and corner counter reliefs) from 1914. That same year, the Union of Youth [Soyuz Molodezhi] group which had staged "Victory over the Sun" and been promoting Tatlin's art since 1911, published Vladimir Markov's *Faktura* (Howard et al. 2015: 179–216). In an intricate study of the components of artistry in the plastic arts, the Latvian theorist charted (and extolled) works that corresponded in their creative process with the principles of collation and assemblage as evidenced in, for example, (beyond-reason) Byzantine and Chinese poetry (188, 210–211). In keeping with Markov's observations on artistic fundamentals, it was probably as part of Theme 10, "In Place of Painting" at the Tsaritsyn happening that Khlebnikov read his panegyric to his artist-collaborator (Milner 1984: 120):

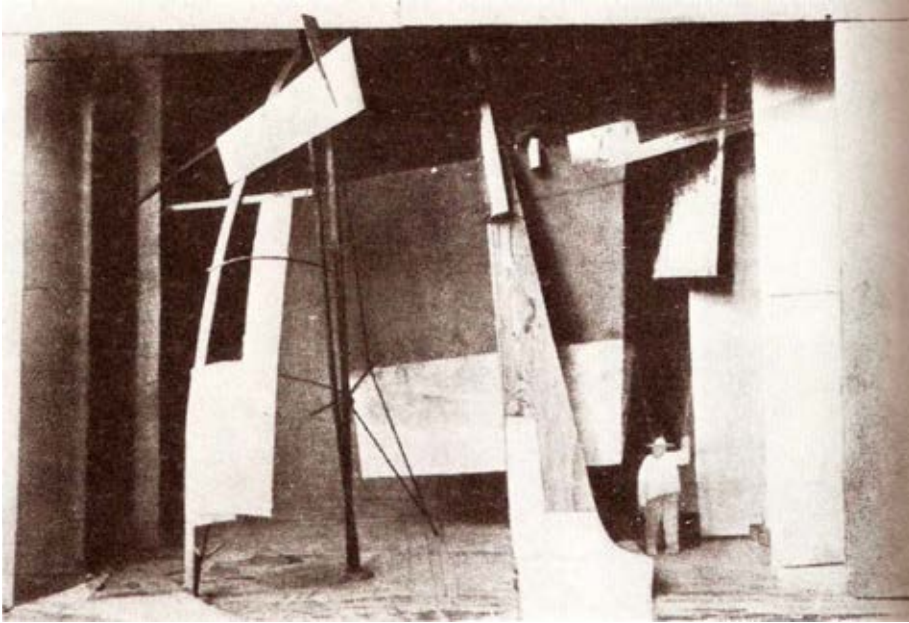
Tatlin, initiate of whirling blades
 And austere singer of the screw-propeller,
 One of the order of sun-catchers,
 With a dead hand has bent
 The iron horse-shoe
 To knot the spidery vane of rigging.
 Dumb and blind, the pincers
 Look into the heart of secrets
 Which he has demonstrated.
 Just as unsung and possessed of deep knowledge
 Are the tin objects which he worked with a brush.⁴³

Uncovering and suggesting the hidden, intrinsic properties of the world was essential to both Tatlin's and Khlebnikov's art. This meant the conveyance of release from three dimensions into at least a fourth. Global temporal observation required departure from the earth's bounds and with this the exploitation of the attributes of flight and sailing. These features recur again and again in their constructions (e.g. Tatlin's revolutionary design for a Monument to the Third International, 1919–20 and *Letatlin* glider, 1929–32), poems and prose.

The union of Tatlin-Khlebnikov, as that of Russian poetry and sculpture generally, reached its climax in "Zangezi", the last of Khlebnikov's "supersagas" [sverkhpovesti] (Polyakov, 1986: 473–504). Here the hero (Zangezi) is a mixture of God and Khlebnikov (as well as the Rivers Ganges and Zambezi). He is a visionary material sound- and wordsmith who soars above the world directing its actions. According to its author the poem is a "supersaga" construction "akin to a sculpture made from varicoloured blocks of different kinds of ore. The body is of white stone, the clothes and cloak of blue stone, the eyes of black stone" (473). Tatlin's arrangement of the performance of "Zangezi" saw the action and readings take place against and within sets that looked like a combination of his Tower (the Monument to the Third International) and a large corner relief. Photographs of his maquettes for the staging survive (**Figure 9**). The effect is of an assemblage (with nautical and flight references) of planes and materials whose properties are emphasised through the movement of lights and performers (see Milner, 1984: 197–203). The poem itself is a compilation of post-1920 works, each of the twenty-one parts being entitled a "plane" [ploskost'] and covering different destiny-and-substance subjects while employing one of seven different kinds of beyond-reason languages. The whole, Tatlin's production and Khlebnikov's text, enunciates a theory of correspondences that is at once, cosmic and material, and which utilises, at times (e.g. in Plane 15's colour-sound associations), a Baudelairean sense of synaesthesia. Words, sounds and objects are substances for sculpting: they are cut, fragmented, shaped, moulded, fused, modeled, assembled, collated. All this material work is done with knowledge, understanding and skill as part of an investigation into universal spatio-temporal patterns and order. Sculpture is text, text is sculpture.

⁴³ The Russian text is also provided by Milner, as is an useful commentary on the Tatlin-Khlebnikov relationship (117–122).

Figure 9. Vladimir Tatlin, *Maquette for Zangezi*, 1923.



Epilogue

There exists a manuscript by Khlebnikov entitled “Monuments...” [Pamyatniki...] (Khlebnikov 2005: 207–210). Written in 1913 it calls for a chain of monuments across the Russian lands:

They are the fingers of the stone guard pointing out direction to the youth. The monuments tell the people that existence is an end unto itself. The monuments are speech between the population and the authorities, they are essentially cast-iron conversations between people and power, they are easily read (in them the nation’s gaze is unified), they are carriers of ideas, mansions of meanings like writing and hieroglyphics.

The text gives a whole range of examples, from a colossal monument to the Earth’s Globe on the Volga River at Samara to a statue of Prometheus chained to Mount Kazbek in the Caucasus. It ends with one to the Russian language in Kiev. The latter is to be an eagle and nightingale peacefully seated above a swan and on an altar made from the marble sculpted books of Tolstoy and Pushkin. Like other Khlebnikov prophecies, though hardly in the way he anticipated, this premonition of monument as socio-cultural amalgamator was to be realised. Poetry-sculpture correspondence is inherently polysemous, hence Khlebnikov’s title ending with ellipsis. And it will undoubtedly always respond to change, as well as pressure...

BIBLIOGRAPHY

- Barney Natalie. *Traits et portraits*. Paris: Mercure de France, 1963.
- Bely Andrey. "Simvolizm kak miroponimanie". *Mir iskusstva* 5 (1904): 173–196.
- Brinton Christian. *Catalogue of Sculpture by Prince Paul Troubetzkoy*. New York: The Hispanic Society, 1911.
- Burlyuk David, et al. *Poshchechina obshchestvennomu vkusu*. Moscow: G. L. Kuzmin, 1912.
- Davydov Zakhar, ed. *Maksimilian Voloshin. Koktebel'skie Berega*. Simferopol': Tavriya, 1990.
- Domogatskaya Svetlana, Shaposhnikova Lidiya. *Pavel Petrovich Trubetskoy*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1991.
- Efimov Ivan. *Ob iskusstve i khudozhnikakh*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1977.
- Gersh-Nesic Beth S. (ed.). *André Salmon on French Modern Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Gide André. *Journals, Volume I: 1889–1913*. Urbana: University of Illinois, 2000.
- Gomberg-Verzhbinskaya Eleonora, Podkopaeva Yuliya. *Vrubel'. Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike*. Leningrad: Iskusstvo, 1976.
- Howard Jeremy. *East European Art*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Howard Jeremy, Buzinska Irena, Strother Z. S. *Vladimir Markov and Russian Primitivism. A Charter for the Avant-Garde*. Farnham: Ashgate, 2015.
- Jakobson Roman. 'The Statue in Pushkin's Poetic Mythology'. *Pushkin and His Sculptural Myth*. The Hague: Mouton, 1975.
- Kamenskiy Aleksandr. *Anna Golubkina. Lichnost'. Epokha. Skul'ptura*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1990.
- Khlebnikov Velimir. *Sobranie sochineniy*. 6, I, Moscow: IMLI RAN, 2005.
- Kologrivova Lidiya. *Iskonnye zavety. Izbrannye dukhovnye stikhotvoreniya*. St Petersburg: Leushinskoe podvor'e, 2009.
- Korovich Nelli. *A.S. Golubkina. Pis'ma. Heskol'ko slov o remesle skul'ptora. Vospominaniya sovremennikov*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1983.
- Michalski Sergiusz. *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870–1997*. London: Reaktion, 1998.
- Milner John. *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Podkopaeva Yuliya, Sveshnikova Anastasiya. *Konstantin Andreevich Somov: Pis'ma, Dnevnik. Suzhdeniya sovremennikov*. Moscow: Iskusstvo, 1979.
- Polyakov Mark (ed.). *Velimir Khlebnikov. Tvoreniya*. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1986.
- Shmidt Igor. *Russkaya skul'ptura vtoroy poloviny XIX-nachala XX veka*. Moscow: Iskusstvo, 1989.
- Voloshin Maksimilian. *Liki Tvorchestva*. Leningrad: Nauka, 1988.
- Vrangel' Nikolay. *Istoriya skul'ptury*. Moscow: Knebel', 1911.
- Vrangel' Nikolay. *Venok mertvym*. St Petersburg: Sirius, 1913.
- Vrangel' Nikolay. "The Russian Woman in Art". *Art in Translation* 3 (2011): 325–358.
- Wortman Richard. *Scenarios of Power. From Alexander II to the Abdication of Nicholas II*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Цереми Хауард

СКУЛПТурОВЕСТ: ПРИЧА О РУСКОЈ ПЕСНИЧКОЈ СКУЛПТУРИ
ПОЧЕТКОМ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

Резиме

Од Пушкина до Хлебњикова и од Трубецког до Татлина, којима се бавимо у нашем раду, песници су користили језик скулптуре а вајари песнички језик за своју уметност. Шта (и како) су користили скулптуру и поезију, односно вајаре и песнике као тему за сопствена дела, јесте тема нашег истраживања. Оквири су установљени и главна линија се креће од Пушкина ка импресионистичкој, симболистичкој и футуристичкој скулп-

туро-песничкој форми. Посебно место заузима критичка мисао Николаја Врангела и Максимилијана Волошина: њихово виђење опoетизоване скулптуре Врубeља или Голупкине било је без преседана. Око њега се уједињују фрагменти руског песничко-скулптурног дијалога у «скулптповест», чији синкретизам показује трансцендентну, божанску природу односа између књижевних и материјалних облика уметности.

Кључне речи: скулптура, поезија, споменик, симболизам, футуризам, Пушкин, Трубецки, Врангел, Волошин, Врубeљ, Голупкина, Татлин, Хлебњиков.

Леонид Геллер
 Университет в Лозанне
 Факультет литературы
 leonid.heller@unil.ch

ПУТИ К ВОСТОКУ ЧЕРЕЗ ЗАПАД. ЗАМЕЧАНИЯ О РУССКОМ ЯПОНИЗМЕ

*Вся Япония — чистая выдумка. Японцы — это...
 некий стиль, изысканная фантазия в искусстве...*
 Оскар Уайльд

Данная статья исследует ориентализм и возникший из него японизм в русской культуре. Ориентализм — осевое понятие русской «семиосферы», ибо внутри нее наиболее активными факторами с давних пор стали и остаются по сегодняшний день противопоставления «Россия и Европа», «мы и Восток», «Восток и Запад». Японизм привлекает выдающиеся фигуры поэтического модернизма и авангарда, от Брюсова и Белого до Гумилева, Гуро, Хлебникова, Бурлюка. Он не теряет злободневности и в произведениях современных авторов: Пригова, Пелевина, Сорокина, Акунина. Наша задача показать, что в восприятии Японии русскими писателями начала XXI в. не подлежит изменению еще с времен «Фрегаты Паллады» Гончарова.

Ключевые слова: ориентализм, японизм, русский модерн, Бальмонт, Кузмин, Гончаров, Пильняк, Пригов, Пелевин, Акунин.

This paper researches Orientalism in Russian culture, as well as Japonism that sprang from it. Orientalism is the central notion of the Russian “semiosphere”, since within it, from ancient times until today, the most active factors have been and remained antagonisms “Russia and Europe”, “we and the East”, “East and West”. Japonism attracts renowned figures of the poetic modernism and avant-garde, starting with Bryusov and Bely, to Gumilev, Guro, Khlebnikov, and Burliuk. However, Japonism has kept its appeal even in the works of contemporary authors such as Prigov, Pelevin, Sorokin, and Akunin. Our task is to show what has not changed since the time of the novel “The Frigate Palada” by Goncharov in the perception of Japan with the 21st century Russian authors.

Key words: Orientalism, Japonism, Russian modernism, Balmont, Kuzmin, Goncharov, Pilynak, Prigov, Pelevin, Akunin

I

Статья касается одного из многих аспектов необъятной и потому все еще недостаточно изученной темы *русского ориентализма*.*

* Этот текст является расширенным вариантом статьи «Лики ориентализма: новый русский японизм» (Федорова 2009), первоначально опубликована на франц. яз. (Heller 2007a).

Согласно Эдварду Саиду, ориентализм – это характерная для западноевропейской цивилизации система мышления, развившаяся из колониальных привычек и принятого в качестве исходной аксиомы размежевания Востока и Запада. Это размежевание определяет всю систему, все ее антропологические, онтологические, эпистемологические, историко-софские, культурософские аспекты. Саид провел анализ того, как западная культура превращает Восток в экран для проекции своих фантазмов, как она создает образ Востока, имеющий мало или ничего общего с реальностью представляемых ею стран, с их жизнью и культурой, зато очень много с самоопределением и самоутверждением Запада при помощи репрезентации Чужого, Иного, Другого.

Рассматривая проявления системы в хорошо знакомых ему франко- и англоязычных контекстах, Саид предположил, что для России, подобной в этом смысле Швейцарии, такого рода мышление мало характерно (Saïd 1979: 3). Занятому построением постколониальной теории, проникнутому левыми настроениями философу могло казаться, что в Российской империи как и проблема колоний, так и разрыв между репрезентациями Запада и Востока имели другие, более мягкие, чем в известном ему мире, формы. Это, конечно, недоразумение. И если буквально применять определение Саида, окажется, что ориентализм является осевым понятием русской «семиосферы», ибо внутри последней едва ли не наиболее активными факторами с давних пор были и остаются по сегодняшний день противопоставления «Россия и Европа», «мы и Восток», «Восток и Запад».

Смешиваясь с категорией экзотизма, ориентализм так же активен в русских литературе и искусстве, как в других языковых ареалах; как и в других культурах, он позволяет неконформистским, а иногда и трансгрессивным образом подступаться к самым фундаментальным и всегда злободневным темам сексуальности, индивидуальной свободы, природы и свободы Иного, к которым примыкают и проблематика самоопределения культуры, и «колониальные» проблемы власти и доминирования.

В предыдущих статьях об ориентализме (Heller 2006; 2007b) я попытался показать, что русская культура питается многообразием и вездесущностью Востока; тот помещается на карте в любом направлении от России: не только на востоке, но и на западе, где «ориентальные» роли играют Испания, Италия, Греция, Балканы, и на юге – в арабском, турецком, персидском, индийском и даже полинезийском мирах. Восток может оказаться даже на Крайнем Севере: Белое море в повести «Север» (1918) Евгения Замятина, Монголия в фильме Всеволода Пудовкина *Потомок Чингиз-хана* (1929), Чукотка в романе Тихона Семушкина *Алитет уходит в горы* (1947–1948) составляют фон для сходных персонажей и сюжетных ходов, заданных той же символикой контрастов между людьми природы и представителями городского мира, естественными правилами свободной жизни и кодами развращенной элиты, наивно-интуитивным миропониманием и восприятием, замутненным волей к господству, страстью к наживе, расовыми предубеждениями.

Короче, не будет чрезмерным преувеличением утверждать, что Восток как сюжетопорождающий принцип находится везде. Этой всенаходимости отвечает вездесущность России: с наивной прямоотой об этом сказано в автобиографии Есенина:

19–20–21 <годы> ездил по России: Мурман, Соловки, Архангельск, Туркестан, Киргизские степи, Кавказ, Персия, Украина и Крым (Автобиография 1923).

Для того, чтобы не рассеяться, передвигаясь по всем направлениям сразу, на розе ветров выберем лишь одно.

II

Япония безусловно является частью русского Востока, будь он реальным или воображаемым, географическим, геополитическим или художественным. В определенном смысле Япония являет собой «концентрат ориентализма», но в то же время на нее возложена особая функция. Не будучи специалистом в области русско-японских взаимовлияний, постараюсь обрисовать интересующий меня здесь круг проблем, рискуя их упростить и «выправить» по-своему.

Помимо смысла, который термин *ориентализм* получил в теории Саида, помимо его академического значения (так называется начатое в XV веке систематическое изучение языков, стран и народов мира, представленного в Библии), он применяется в истории искусства для обозначения живописной манеры изображения экзотики Ближнего Востока и Северной Африки, очень распространившейся в XIX веке после знаменитых картин Делакруа и Энгра. Бывает, что и в этой области значение термина меняется, охват понятия расширяется, включая художественный диалог с Индией и Азией – Китаем, Сиамом, Вьетнамом и т.д. Когда он суживается, концентрируясь на Ближнем Востоке, возникает нужда в специальной терминологии; так возрождается, к примеру, излюбленное в эстетике рококо понятие «шинуазери». Всеобщее внимание Япония привлекает после экспедиции командора Перри¹ и благодаря всемирным выставкам в европейских столицах². В 1860-е годы лексикон искусствоведов и продавцов картин обогащается словом «японизм», *japonisme*; его популяризует коллекционер и график Филипп Бюрти (1830–1880), так назвавший цикл статей в протосимволистском еженедельнике «Литературное и художественное Возрождение» (Burty 1872: 8, 11, 14, 16; 1873: 3).

¹ В 1854 г. американская эскадра под командованием Перри под угрозой артиллерийского обстрела вынудила японское правительство отменить запрет на общение с внешним миром.

² На всемирных выставках в Лондоне (1862) и Париже (1867, 1878) много места занимала экспозиция искусства и ремесел Японии, Китая и юго-восточной Азии; на долю Японии выпал особый успех.

Несмотря на некоторое сопротивление (в Англии одно время использовался другой галлицизм: *Japanesque*), термин будет окончательно принят для описания разных аспектов интереса к японскому искусству и правилами японской эстетики. Интерес перешел в увлечение, а то переросло в международное движение большого масштаба; его поддерживал, в частности, издатель Самуэль Бинг с журналом «Художественная Япония», выходившим в конце 1880-х годов (*Artistic Japan. Le Japon artistique* 1888–1891) на трех языках, замечательным по качеству полиграфии и богатству материала. Один из критиков поставил тогда Хokusая в один ряд с Рембрандтом, Гирландайо и Боттичелли (Wichmann 1982: 12). По замечанию историка, «следуя одна за другой в 1860–1920 годах, все новые волны японизма знакомят художников с новыми ценностями, воплощающими разрыв с традицией и выбор пути эстетического радикализма» (MacKenzie 1995: 130).

Японизм играет исключительно важную роль во всей культуре модерна; он оказывает влияние на постимпрессионизм, на Арт Нуво, на большинство ветвей авангарда, врывается в музыку, живопись, скульптуру, архитектуру, не говоря о прикладном искусстве. Многочисленные переводы древней и новой японской поэзии и путеводители по японскому зрелищному искусству открывают доступ этому течению в театр и литературу, вдохновляя не только широко популярные оперы, оперетты и экзотические романы – «Микадо» Гильберта и Сулливана, «Гейшу» Сиднея Джонса, «Мадам Баттерфляй» Пуччини, «Мадам Хризантему» Пьера Лоти, – но и творения таких сугубо элитных художников, как Гордон Крэг или Марсель Пруст (см. Wichmann 1982; Meech – Weisberg 1990; Berger 1993; Fraisse 1997).

Движение дошло и до России. Там очень скоро ставятся оперы, оперетты, балеты-пантомимы на японские темы³. Плакатная и рекламная графика, книжная иллюстрация, мода, живопись полнятся японскими мотивами, причем не столько испытывая прямое влияние Японии, сколько следуя за прекрасно известными в России Обри Бердсли, Тулуз-Лотреком, Ван Гогом, набистами.

Японизм привлекает выдающиеся фигуры поэтического модернизма и авангарда, от Валерия Брюсова и Андрея Белого до Николая Гумилева, Елены Гуро, Велимира Хлебникова, Давида Бурлюка и многих других. Среди них особо выделяется Константин Бальмонт, японофильство которого на фоне Серебряного века рассмотрено в известной книге (Азодовский – Дьяконова 1991).

Модернистский японизм не просто дань моде, но открытие новых тем, образов, приемов, настроений.

Русские поэты делали (среди наиболее известных назову хотя бы Геннадия Айги) попытки освоить традиционные японские поэтические

³ Напр., «Япония или три шаловливые женщины микадо». Комич. балет-пантомима, соч. балетмейстера Ричарда Ригеля, либретто. СПб, 1890.

формы – танка, хайку – и свойственное им ощущение мира (Орлицкий 1998).

Еще раз подчеркну: явление с самого начало носит «междисциплинарный» характер.

Упрощая, можно сказать, что в визуальных искусствах импульс японизма идет по двум основным направлениям, которые пересекаются, борются или следуют одно за другим. Причем оба направления стимулируют установку против иллюзионизма, против реализма, рассчитывающего на узнавание известного. Это, с одной стороны, решение «орнаментальных» задач, поиски непривычных иконографических мотивов, необычных точек зрения, перспектив, планов, форматов, кадровок, эксперименты с материальностью и фактурой вещи, с контуром и плоскостью, с извилистыми линиями, ассиметричными объемами. С другой стороны – это опыты по построению не успокоенных, гармонично уравновешенных, а динамичных, полных напряжения композиций, в которых используются функциональные, модулярные, минималистские формы, несмотря на их простоту и изысканность создающие впечатление естественности. Говоря абстрактно, вне связи с конкретными художественными течениями, можно назвать эти очень часто сочетающиеся направления поисков *декоративизмом* и *конструктивизмом*.

Теми же играми захвачена поэзия. Возьмем характерный пример:

«Фузий в блюдечке»

Сквозь чайный пар я вижу гору Фузий,
 На желтом небе золотой вулкан.
 Как блюдечко природу странно узит!
 Но новый трепет мелкой рябью дан.
 Как облаков продольных паутинки
 Пронзает солнце с муравьиный глаз,
 А птицы–рыбы, черные чаинки,
 Чертят лазури зыбленный топаз!
 Весенний мир вместится в малом мире:
 Запахнут миндали, затрубит рог,
 И весь залив, хоть будь он вдвое шире,
 Фарфоровый обнимет ободок.
 Но ветка неожиданной мимозы,
 Рассекши небеса, легла на них, –
 Так на страницах философской прозы
 Порою заблестит влюбленный стих.

Михаил Кузмин (1917)

Наложение полупрозрачных планов; четкая чистота контура; движение, рожденное из разрушения пропорций и масштаба предметов, и само их разрушающее; забавная, но вполне мотивированная метафорика по-японски «плавающего» мира (чаинки-рыбы-птицы); неожиданная

предполагающая, диагональную композицию кадровка (ветка мимозы брошена наискось на перевернутое небо): стихотворение открыто играет с основными элементами изобразительного японизма.

И здесь видна больше, чем простая стилизация: этот блестящий опыт экфрастического описания открывает настоящий диалог между двумя формами искусства, словесного и изобразительного.

К сказанному можно добавить другие соображения. В некоторых недавних исследованиях утверждается, что Кандинский был увлечен японской гравюрой, что помогло ему преодолеть традиционную предметность (Westgeest 1998). Напрашивается параллельный вопрос: а не была ли динамика элементарных форм и «пустого» пространства подсказана Малевичу эстетикой дзен? Думается, что японизм оказал влияние и на само мышление об искусстве, и на формирование «науки о знаках», семиологии. Недаром Эйзенштейн осмысливал принципы своего монтажа по аналогии со структурой японской идеограммы (Эйзенштейн 1968: 284–285); Ролан Барт вернется к этой «японской семиотике» (Barthes 1970; Барт 2004).

III

Корни русского японизма многочисленны и уходят в прошлые столетия.

Нужно ли напоминать, что в XIX веке Япония предстала перед русским читателем в двух знаменитых повествованиях. Записки русского моряка Василия Головнина, попавшего в японский плен (Головнин 1851), переиздавались после 1851 года много раз; его сокращенный вариант превратились чуть ли не в обязательное чтение для школьников. Примерно 150 лет спустя (спор о Курильских островах вернулся в повестку дня) их живой пересказ в форме приключенческого романа становится одной из любимых книг советских детей (Фраерман – Зайкин 1953).

Другое повествование вышло из-под пера не моряка, но большого писателя. *Фрегат Паллада* Ивана Гончарова, отчет об экспедиции Путятина, посланной в тот же год, что эскадра Перри, с конкурирующей миссией «раскрытия» Японии, содержит главы, посвященные «русским в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов». Публиковавшиеся отдельно, они пользовались неизменным читательским успехом.

В последней четверти XIX века появляются другие книги, различными просветительными учреждениями распространяются брошюры, дополняющие информацию о Японии, ее нравах, общественной жизни и религии (см., напр.: Бартошевский 1868; *Япония* 1872; *Япония (Очерк)* 1897; *Япония. Историко-этнографический очерк* 1901; *Япония и японцы* 1901; Окрейц 1904; Ранцов 1904; Тарапыгин 1910; Шмидт 1917; «Библиография Японии» 1965). Поэтому когда с Запада пришла волна увлечения японизмом, Россия уже была к нему готова. Война 1905 года лишь подогрела это

внимание к Японии, каким бы оно ни было, враждебным или дружественным. Тогда как в Японии после войны русская литература становится предметом чуть ли не культа, в России начинает развиваться японистика; формируются такие ученые, как лингвист Евгений Поливанов, филологи и историки Сергей Елисеев, Николай Конрад. Печатаются серьезные обзоры японской истории, экономики, культуры. Читатель знакомится с японским искусством; появляются работы русских авторов (Востоков 1904; Татищев 1908), переводится нашумевшая во всем мире книга Садакичи Гартмана (Гарман 1908).

Существует и другая, народная традиция восприятия Японии. Проходя сквозь века, миф о царстве Чипанго, поведенный Марко Поло, постоянно влияет на формирование коллективного воображаемого Европы. В России его встреча с рассказами странников и мореходов, слухами о потерпевших кораблекрушение японских моряков, рождает легенду об «опоньском» (японском) царстве свободы и благоденствия. Легенда долго бытует в ряду других утопических народных фантазий – о земле Игната, о Счастливой Даурии, – порой смешивается с Беловодьем (как в знаменитом «Путешественнике инок Марка» (Мельников 1909: 23–24)), то зовет на его поиски (Niqueux 1996), то процветает в сказках и песнях. И питает творчество таких «мифологических» писателей, как Николай Клюев, Борис Пильняк (бывший на свою беду знатоком Японии) или Андрей Платонов (Гюнтер 1992).

Стоило бы присмотреться пристальнее к проявлениям, формам и значению японизма в советскую эпоху⁴; здесь место лишь мельком обозначить ситуацию и отметить ее парадоксальность.

Япония изучается в первую очередь как бывший, актуальный и будущий враг, японцам выпадают в кино и романах ампулы шпионов, саботажников и агрессоров, – и вместе с тем влечение к ней не пропадает. Продолжая дореволюционные традиции, советская японистика достигает мирового уровня. Работу по культурному обмену, начатую обществом, основанным в 1906 году, берет на себя двадцать лет спустя советско-японская ассоциация. В 1930-е годы плеяда языковедов, литературоведов, переводчиков собирается вокруг Конрада; их наследие живет в переизданиях и вдохновляет очередные поколения до сих пор. В 1929 году в Москве устраивается фестиваль японских фильмов, первое, насколько мне известно, такое мероприятие в мире. Пильняк публикует в 1928 году одну из лучших русских книг на японские темы – *Корни японского солнца*. Издаются сборники японской прозы и поэзии попутчиков и пролетарских писателей, снабженные выборочной информацией о текущей литературной ситуации. Иногда находят русского читателя и другие современные

⁴ Н. Конрад составил для своих курсов 1933-1934 года библиографию произведений японской литературы, вышедших на русском языке, и критических работ о ней <http://ru-jp.org/konrad_meiji_bungaku_31.htm. См. серию очень подробных указателей: Библиография Японии 1965; Библиография Японии 1960; Библиография Японии 1984 <http://japanstudies.ru/index.php?option=com_weblinks&catid=58&Itemid=48.

писатели; так, роман *Любовь глупца* (1925) Дзюнъитиро Танидзаки выходит в русском переводе уже четыре года спустя; а в том же 1936 году, в котором начинается публикация романа Петра Павленко *На Востоке*, описания будущей победной войны Советского Союза против Японии, появляется *Расемон*, сборник рассказов Рюносукэ Акутагавы. Вместе с тем, в годы сталинского террора занятия японистикой могли привести в лагерь или к смерти. Конрад получил лагерный срок, Поливанов был расстрелян так же, как и Пильняк, за «шпионаж в пользу Японии». Конфликты на монгольской границе (1938–1939), потом война, разумеется, еще более препятствуют японской «моде», но она возвращается с утроенной силой в момент послесталинской оттепели. Наиболее активно ее проводят научная фантастика, кино, боевые искусства и эзотерические учения.

Обычно отмечают три волны интереса к японской культуре в России: следующие за войной 1904–1905 года, за оттепелью (1960–1970 годы) и за падением советской системы («Не только Мураками!...»). На мой взгляд, лучше говорить о трех пиках некоего постоянного процесса, замиравшего лишь на очень непродолжительное время (см. «Библиография Японии» 1960; «Библиография Японии» 1984).

Резюмирую сказанное. В этой статье проводятся следующие тезисы: *японизм* является частью современного русского *ориентализма*, он приобретает значение уже в XIX веке; его влияние сильно ощущается в русском искусстве модернизма и авангарда; он играет важную роль в восприятии мира на рубеже двух веков (причем русско-японская война 1905 года явилась ключевым событием новой эпохи, не только, впрочем, для России: Индия и Африка считают его моментом рождения их современного самосознания); японизм продолжает жить парадоксальной жизнью в советскую эпоху; а в постсоветское время мы являемся свидетелями не столько его нового рождения, поскольку он и не умирал, а скорее его нового утверждения.

IV

Оставим советский период и перейдем к современной России. Не может не поразить накал присутствия в ней ориентализма и, в частности, японизма.

С большим успехом использует имидж специалиста по дзюдо нынешний русский президент: «Владимир Путин настоящий русский самурай», говорит один из японских чемпионов этого спорта⁵. Одним из самых читаемых в России и во всем мире русских писателей стал в последнее десятилетие переводчик с японского языка: псевдоним Бориса Акунина по-японски означает «злодей» (*aku-nin*). В его книгах *Алмазная колесни-*

⁵ <http://rustelegraph.ru/news/2014-05-17/Yamasita-Yasukhiro-Vladimir-Putin-na-stoyaschii-russkii-samurai-12868/>.

ца (2003) и *Писатель и самоубийство* (2005, книга вышла под настоящим именем Григорий Чхартишвили), важное место отводится описанию событий из истории Японии. Переводчиком с японского был и Аркадий Стругацкий, один из братьев-фантастов, необычайно популярных в 1960–1980 годы, а сегодня превратившихся в классиков.

Не буду касаться здесь вопроса об огромном влиянии манги, аниме, электронных игр на сегодняшнюю молодежную культуру (Жуковская).

Свой интерес к Японии подчеркивают художники, знаменитые своим новаторством и антиконформизмом. Эту страну регулярно посещает Александр Сокуров. К «японской» серии документальных фильмов он не очень давно добавил полнометражный фильм *Солнце* (2005) об императоре Хирохито. Владимир Сорокин пробыл в Японии два года, что вдохновило его, по его собственным словам, на написание романа *Пир* (2001). Другой успешный писатель, Виктор Пелевин, также не раз обращался к японской теме. Его наиболее, пожалуй, богатой по замыслу роман *Чапаев и Пустота* (1997) включает очень важный «японский» эпизод. Дмитрий Пригов написал книгу *Только моя Япония* (2001), где он развивает свои эго-поэтические исследования.

Описание всего этого выходит далеко за рамки настоящей работы. Я беру лишь один сквозной сюжет, чтобы посмотреть, что могло измениться за те полтора века, которые прошли между *Фрегатом Паллада* и произведениями современных писателей.

Прибыв в Нагасаки, Гончаров смотрит на холмы, которые возвышаются над портом:

...ему чего-то недостает: он должен быть увенчан белой колоннадой, с портиком или виллой, с балконами на все стороны, с парком, с бегущими по отлогостям тропинками. А там, в рытвине, хорошо бы устроить спуск и дорогу к морю да пристань (...) Тут, на высокой горе, стоять бы монастырю, с башнями, куполами и золотым, далеко сияющим из-за кедров, крестом. Здесь бы хорошо быть складочным магазином, перед которыми теснились бы суда, с лесом мачт... “А что, если б у японцев взять Нагасаки?” – сказал я вслух, увлеченный мечтами. (...) “Они пользоваться не умеют (...) если б этим портом владели другие? Посмотрите, какие места! Весь восточный океан оживился бы торговлей” (Гончаров 1952–1953: 42).

Гончаров шутит, но его взгляд здесь – это взгляд хозяина. Потом он меняется: Гончаров оценит японцев, которые показались ему сначала такими смешными, попробует понять их логику, их тактику. Он почувствует что-то вроде солидарности с ними, что, однако, не помешает ему смотреть на них с позиции старшего.

Они видят, что их система замкнутости и отчуждения, в которой одной они искали спасения, их ничему не научила, а только остановила их рост. (...) Они одни, без помощи; им ничего больше не остается, как удариться в слезы и сказать: “виноваты, мы дети!” и, как детям, отдаться под руководство старших. Кто же будут

эти старшие? Тут хитрые неугомонные промышленники, американцы, здесь горсть русских; русский штык, хотя еще мирный, безобидный, гостем пока, но сверкнул уже при лучах японского солнца, на японском берегу раздалось вперед! (Гончаров 1952–1953: 48).

Гончаров, который в произведении недвусмысленно осуждает методы колонизаторов, говорит здесь о «еще мирном штыке». Замечу, насколько относительно те рассуждения, которые, начиная с эпохи Екатерины II, противопоставляют русскую мягкость западной (здесь – англосаксонской) brutality в вопросе освоения новых земель и новых рынков. Но для нас важно другое. Гончаров в своем рассказе воплощает русского человека, который в соперничестве со своими противниками чувствует себя абсолютным европейцем и без малейшего сомнения считает себя современным человеком и универсалистом. От него исходит спокойная уверенность в собственной силе и самоопределении. Этой ситуации суждено измениться.

В 1935 г., примерно шесть десятилетий после Гончарова, Борис Пильняк удивлялся:

... Говорят, что сердцем Японии – в старом, умом – в новом. Быть может, ум и сердце японского народа идут рука об руку. Но, во всяком случае, каковы те силы, которые есть в японской старине, силы, давшие народу умение принять все новое! (Пильняк 1935: 126)

Так же удивляется и восхищается Пелевин еще 60 лет спустя:

– “Японцы – великий народ, – подумал Сердюк, – великий народ! Только подумать – две атомных бомбы на них кинули, острова отняли, а вот выжили ведь... И почему у нас только на Америку смотрят? (...) Надо за Японией идти – мы же соседи. (...) И им тоже с нами дружить надо – вместе эту Америку и дождем... И атомную бомбу им вспомним, и Беловежскую пуцу...” (Пелевин 1997: 187)

Восхищение сочетается у Пелевина с констатацией утраты «русскости». «Японский» эпизод романа – это вариация известной легенды об истреблении клана Таира, члены которого привидениями возвращаются мстить врагам. Герой эпизода, обычный русский, в разговоре с японцем немедленно постигает дух философии дзен, овладевает искусством составления хайку, и вскоре его приглашают вступить самураем в клан Таира. В ключевой сцене романа русский герой высказывает сожаление о потерянных его нацией духовных ориентирах:

У нас сейчас тоже такая жизнь, что человек от всего отступается. А традиции... Ну как, некоторые ходят во всякие там церкви, но в основном человек, конечно, посмотрит телевизор, а потом о деньгах думает. (...) Наверно, (...) это происходит потому, что по своей природе российский человек не склонен к метафизическому поиску и довольствуется тем замешанным на алкоголизме безбожии, которое, если честно сказать, и есть наша главная духовная традиция. (...) (Пелевин 1997: 201)

Японец отказывается верить в это. Напротив, он утверждает родство обеих духовных культур: в противоположность западному религиозному искусству, загромождающему пространство материальными объектами, русских и японцев объединяет мистическое ощущение пустоты.

Уникальное видение реальности (...), объединяет только нас с вами. Поэтому я считаю, что то, что необходимо России на самом деле, – это алхимический брак с Востоком (Пелевин 1997: 205).

Японец помогает русскому открыть его собственную духовность. Но, став самураем, герой вынужден покориться чувству долга и убить себя по-японски, сделав харакири, чтобы спасти честь клана. Так в буквальном смысле происходит потеря своей идентичности.

Дмитрий Пригов в своей книге о Японии на первый взгляд гораздо менее драматичен, чем Пелевин. Но и у него чувствуется то же беспокойство. Книга начинается воспоминанием и стихотворением, а заканчивается признанием и другим стихотворением.

Пригов мечтал о Японии еще до того, как ему представилась возможность туда поехать. В начале книги он цитирует свое старое самоопи- сание, пародирующее эпиграмму Пушкина к Чаадаеву («Он в Риме был бы Брут. В Афинах Периклес, А здесь он офицер гусарский»)

В Японии я б был Катулл
А в Риме – чистым Хоккусаем
А вот в России я тот самый
Что вот в Японии Катулл
А в Риме – чистым Хоккусаем
Был бы (Пригов 2001: 10–11).

Нужно ли комментировать эту декларацию смешения всех позиций? И этот отказ от самоопределения, готовность быть всем, кроме самого себя? К концу произведения авторское «я», как кажется, возвращается, – писатель признается:

Но я, как уже давно всем понятно, пишу совсем не про Японию. И вообще, всякая чужая неведомая земля – просто наудобнейшее пространство для развертывания собственных фантазмов. (Пригов 2001: 316).

Можно подумать, что Пригов пересказывает мысль Оскара Уайльда о том, что вся Япония – лишь чистая выдумка, явление стиля. Но вот как заканчивает Пригов рассказ о своей собственной Японии:

«Японская хрупкость»

Вот и подумалось про японцев –
Кушают палочками
Какие-то травки
Как кузнечики лапками в сухих растениях перебирают

(...)

И подумалось в качестве японца обо всем другом
Что оно – другое?

(...)

И вот что еще подумалось об японцах –
Что они обдумали, как им быть японцами
А им, видимо, быть японцами сподручнее таким образом
Какие они и есть

(...)

И еще подумалось не об японцах –
Вечное шебуршение недовольной совести
В русских слизистых душах
Не есть ли память предположенной и неосуществленной
Мелодичной и облагораживающей японской сухости.
(Пригов 2001: 317)

Здесь не только русское «Я» вновь расплывается перед четкими контурами японской идентичности, но и Япония как бы обретает вдруг потенциальную, никогда не сбывшуюся русскость, и становится отражением вымечтанной России (книга Ясуси Иноуэ, где рассказано о японских морях, потерпевших при Екатерине Великой кораблекрушение у берегов Российской империи и затерявшихся на ее просторах, озаглавлена «Мечты о России»).

Взгляд поэта неожиданно совпадает с мнением историка:

Чем обеспечивались устойчивость и развитие японской культуры? Во-первых, это особая, свойственная ей, явность (эксплицитность, артикулированность). (...) Такая эксплицитность, выпуклая явность особенно показательны в сравнении с невнятистью российских социальных институтов. Достаточно сопоставить институцию самурайства с российским дворянством, опричниной или «чекизмом», в которых не только отсутствовали артикулированные кодексы чести, но и чье нравственное позиционирование в обществе выглядит весьма неоднозначно (Жуковская).

Более того. Совсем не случайно, те среди писателей и художников склонны к японизму, кого как раз бичуют критики с позиций неославянофильства, те, кого обвиняют в новом «западничестве». Действительно, японизм конца XX-начала XXI века превратился в средство деконструкции, постмодернистского сомнения в себе, и, стало быть, такой японизму – повторяя установку, характерную для модернистской эпохи – есть еще и способ стать ближе к Западу.

ЛИТЕРАТУРА

- Азадовский Константин, Дьяконова Елена. *Бальмонт и Япония*. Москва: Наука, 1991.
- Барт Роллан. *Империя знаков*. Москва: Праксис, 2004.
- Бартошевский Н. *Япония. Очерки из записок путешественника вокруг света. Взгляд на политическую и социальную жизнь народа*. Санкт-Петербург, 1868.
- «Библиография Японии». *Литература, изданная в России с 1734 по 1917 г.* Москва: Наука, 1965.
- «Библиография Японии». *Литература, изданная в России с 1917 по 1958 г.* Москва: Изд-во восточной литературы, 1960.
- <http://japanstudies.ru/index.php?option=com_weblinks&catid=58&Itemid=48.
- «Библиография Японии». *Литература, изданная в России с 1959 по 1973 г.* Москва: Наука, 1984.
- <http://japanstudies.ru/index.php?option=com_weblinks&catid=58&Itemid=48.
- Востоков Г. *Японское искусство*. Санкт-Петербург, 1904.
- Гартман Садакичи (Hartmann Sadakichi). *Японское искусство*. Санкт-Петербург, 1908.
- Головин Василий. *Записки в плену у японцев в 1811, 1812 и 1813 годах*. Санкт-Петербург, 1851.
- Гончаров Иван. *Фрегат «Паллада»*. Гончаров Иван. *Собрание сочинений в 8 тт.* Т. 3. Москва: ГИХЛ, 1952–1953.
- Гюнтер Ханс (Guenther Hans). «Чевенгур и опоньское царство». *Russian Literature* 32/3 (1992).
- Жуковская Д. «Взаимодействие русской и японской культур второй половины XX- начала XXI вв.» <<http://www.historicus.ru/784/>.
- Мельников П. И. (Андрей Печерский), *Полное собр. соч.* Т. 7. Санкт-Петербург, 1909.
- «Не только Мураками! Японская литература в России» <<http://library.krasno.ru/Pages/News%20Modern%20Lit/Not%20Murakami%20only.htm>
- Окрейц Станислав (сост.). *Япония и японцы*. Санкт-Петербург, 1904.
- Орлицкий Юрий. «Цветы чужого сада (японская стихотворная миниатюра на русской почве)». *Арион* 2 (1998).
- Пелевин Виктор. *Чапаев и Пустота*. Москва: Вагриус, 1997.
- Пильняк Борис. *Камни и корни*. Москва, 1935.
- Пригов Дмитрий. *Только моя Япония. Непридуманное*. Москва: НЛЮ, 2001.
- Ранцов В. *Очерки истории Японии*. Санкт-Петербург, 1904.
- Таралыгин Ф. (ред.). *Япония прежде и теперь*. Санкт-Петербург, 1910.
- Татищев К. *Японское искусство*. Тифлис, 1908.
- Федорова Л. (ред.). *Стереотипы в языке, коммуникации и культуре*. Москва: РГГУ, 2009.
- Фраерман Р., Зайкин П. *Жизнь и необыкновенные приключения капитан–лейтенанта Головнина, путешественника и мореходца*. Москва: Молодая гвардия, 1953.
- Шмидт П. Ю. *Япония. Культурно–географический очерк*. Петроград, 1917.
- Эйзенштейн Сергей. «За кадром». Эйзенштейн Сергей. *Избранные произведения в 6 т.* Т. 2. Москва: Искусство, 1968: 284–285.
- Япония*. Из соч. г. Венюкова и г. Гюмбера. Москва: Об-во распростр. полезных книг, 1872.
- Япония (Очерк)*. Санкт-Петербург, 1897.
- Япония. Историко–этнографический очерк*. Москва, 1901 (прил. к журн. *Народное благо*).
- Япония и японцы*. Москва: ред. журн. *Русская мысль*, 1901.
- Artistic Japan. Le Japon artistique*. 1888–1891.
- Barthes Roland. *L'Empire des signes*. Genève – Paris: Flammarion, 1970.
- Burty Philippe. «Japonisme». *La Renaissance littéraire et artistique*, 1872.
- Berger Klaus. *Japonisme in Western painting from Whistler to Matisse*. Cambridge Univ. Press, 1993.
- Fraisse Luc. *Proust et le japonisme*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 1997.
- Heller Leonid. «The Russian orientalism: an encounter with the West». Waegemans E. (ed.). *Russia and the West: Missed Opportunities. Unfulfilled Dialogues.* : Contactforum-Uni-versa Press, 2006.

- Heller Leonid. «Un aspect du nouvel orientalisme russe: le japonisme». *Chroniques slaves* 3 (2007a).
- Heller Leonid. «L'orientalisme russe: parenté, altérité, étrangeté?». Lesourd Françoise (éd.). *L'Altérité. Études sur la pensée russe*. Lyon: Université Jean-Moulin Lyon III, 2007b.
- Meech Julia, Weisberg Gabriel P. *Japonisme comes to America: the Japanese impact on the graphic arts. 1876-1925*. Harry P. Adams, New York, 1990.
- Mac Kenzie John M.. *Orientalism. History, theory and the arts*. Manchester – New York: Manchester U. Press, 1995.
- Niqueux Michel. <Préface>. *Le Voyage de trois cosaques de l'Oural au royaume des Eaux Blanches*. Paris: L'Inventaire, 1996.
- Said Edward. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.
- Westgeest . *Zen in the fifties. Interaction in art between East and West*. University of Chicago Press, 1998.
- Wichmann Siegfried. *Japonisme*. Paris: Chêne-Hachette, 1982.
- <<http://rustelegraph.ru/news/2014-05-17/Yamasita-Yasukhiro-Vladimir-Putin-nastoyaschii-russkii-samurai-12868/>>.

Леонид Гелер

ПУТЕВИ КА ИСТОКУ ПРЕКО ЗАПАДА. ЦРТИЦЕ О РУСКОМ ЈАПАНИЗМУ

Резиме

Овај рад истражује оријентализам у руској култури, као и јапанизам потекао из оријентализма. Оријентализам је централни појам руске «семиосфере», јер су унутар ње од давнина па све до данас најактивнији фактори били и остали антагонизми «Русија и Европа», «ми и Исток», «Исток и Запад». Јапанизам привлачи истакнуте фигуре песничког модернизма и авангарде, од Брјусова и Белог до Гумиљова, Гуро, Хлебњикова, Бурљука. Међутим, јапанизам не губи актуелност ни у делима савремених аутора попут Пригова, Пељевина, Сорокина, Акуњина. Наш задатак је да покажемо шта се у перцепцији Јапана код руских писаца почетка XXI в. не мења још од времена романа «Фрегата Палада» Гончарова.

Кључне речи: оријентализам, јапанизам, руска модерна, Баљмонт, Кузмин, Гончаров, Пиљњак, Пригов, Пељевин, Акуњин.

Хикару Огура
Токийский Университет
hikaru-o@mtj.biglobe.ne.jp

«ЯПОНСКИЙ ЖУРНАЛ» И КАРИКАТУРЫ НА АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

Русский писатель Алексей Ремизов упомянул в своей книге *Кукха* о карикатуре на него в одном японском журнале. До сих пор оставался без ответа вопрос: какой японский журнал имел в виду Ремизов? Мы выдвинули гипотезу, что упомянутый Ремизовым журнал был *Карикатуры великих русских писателей*, небольшая брошюра о русской литературе, предназначенная для японских читателей. Мы утвердили, что во многом на восприятие Ремизова в Японии повлияли японский переводчик и исследователь русской культуры Нобори Сёму и русский востоковед Сергей Елисеев.

Ключевые слова: Алексей Ремизов, русское зарубежье, сравнительное литературоведение, литературная рецепция.

In the preface to *Kukkha: Rozanovy pis'ma* Remizov mentions a caricature of himself in a Japanese magazine. Several questions remain unanswered: Which Japanese magazine does Remizov refer to? We can hypothesize that the Japanese magazine Remizov refers to was “Caricatures of Great Russian Writers”, a small pamphlet meant to enlighten Japanese readers about Russian literature. We have established the significant role of the Russian Orientalist Sergej Eliseev and the translator and researcher of Russian culture Nobori Syomu in the reception of Russian modernism in Japan.

Keywords: Remizov, Russian emigration, comparative Literature, literary reception.

Введение

Настоящая статья посвящена исследованию восприятия в Японии произведений одного из самых оригинальных русских писателей XX века, Алексея Михайловича Ремизова, в особенности в 1910–1920-е годы¹.

Нашим отправным пунктом является упоминание Ремизова о карикатуре на него в японском журнале. Оно было сделано в предисловии к одному из его произведений, посвященных В. В. Розанову: «В одном японском журнале поместили карикатуру на меня вместо портрета и без всякой оговорки» (Ремизов 1923: 8).

¹ Данная работа была прочитана в качестве доклада на международной конференции ИРЛИ РАН в сентябре 2010 г.

Предисловие датировано восьмым июня 1923 г., то есть оно было написано почти через два года после того, как писатель уехал из Петрограда – в то время Ремизов жил в Берлине. 7 августа 1921 г. он покинул Россию и после недолгого пребывания в Берлине приехал в Париж 5 ноября 1923 г.

До сих пор не было исследований, посвященных восприятию Ремизова в Японии. В частности, ничего не было известно о японском журнале, в котором была помещена карикатура на Ремизова, упомянутая писателем в своей книге. В нашей работе мы попытаемся выяснить подробности об этом журнале и рассмотреть вопрос о восприятии Ремизова в Японии того времени. Это связано не только с самим Ремизовым, но и с такой более широкой темой, как русское зарубежье и восприятие русского модернизма в Японии того времени.

Предположительно этим журналом является издание *Карикатуры великих русских писателей* (Нобори 1922) – небольшая брошюра под редакцией японского переводчика и исследователя русской культуры Нобори Сёму (1878–1958). Ниже мы рассмотрим вопрос, может ли это издание считаться журналом, а также остановимся на том, откуда Ремизов мог узнать о нем.

О брошюре Карикатуры великих русских писателей

Вначале кратко опишем *Карикатуры великих русских писателей*. Это была не подлежащая продаже брошюра, опубликованная «Исследовательским обществом по изучению мировой мысли» в ноябре 1922 года. В ней были собраны карикатуры, изображающие двадцать семь русских писателей. В их число включили один портрет Ремизова кисти Александра Бенуа (**приложение 1**), а также две карикатуры в юмористической форме. Одна из них была сделана поэтом Серебряного века Сергеем Городецким (**приложение 2**), а другая — художником Дергачевым (**приложение 3**). К портрету (**приложение 1**) дается краткая информация о писателе. Нобори, называя Ремизова молодым лирико-реалистическим писателем, пишет:

«Ремизов. Один из новых писателей. Сначала он был поэтом, а теперь считается прозаиком. Роман *Крестовые сестры* – самое знаменитое из всех его произведений. С художественной точки зрения его проза, несомненно, значительное явление русской литературы.

Его проза оригинальна и глубока как по форме, так и по содержанию. В его произведениях лиризм гармонирует с реализмом. В этом отношении *Крестовые сестры* считается одним из типичных новаторских романов» (Нобори 1922: 41).

Рассмотрим, действительно ли речь идет о «журнале» и «карикатуре», как об этом упомянул Ремизов. В своём предисловии к *Кукхе* Ремизов писал, что «в одном японском журнале поместили карикатуру на меня вместо портрета и без всякой оговорки». Это не совсем соответствует действительности, потому что в японском издании есть небольшой комментарий, написанный Нобори. Однако надо отметить, что этот комментарий относится к портрету, а не карикатурам, которые даны, как и сказал Ремизов, без всякой оговорки.

Кроме того, *Карикатуры великих русских писателей* не являлись периодическим изданием, поэтому было бы неверно назвать его *журналом*. Однако здесь надо принять во внимание внешний вид этой брошюры. Она весьма небольшая и выглядит подобно периодическим изданиям того времени. В начале XX века в Японии часто издавались такие брошюры, чтобы распространять сведения о культурной ситуации в других странах, в особенности в России после Русско-японской войны. Одной из таких брошюр и являлось данное издание.

Ремизов не указал, когда именно «карикатуру», на которую он ссылается, поместили в японском «журнале», и это затрудняет исследование. Однако в начале XX века рисунки, изображающие русских писателей, появлялись в японских изданиях относительно редко. В то время довольно много (в частности, Нобори Сёму) переводили Горького, Андреева, Арцыбашева, а также Куприна, Сологуба, Бальмонта, которых считали ярчайшими представителями русских модернистов или декадентов. Их произведения имели большой общественный резонанс. Но портреты авторов, особенно не классических и уже получивших высокую оценку, а новейших в печати встречались достаточно редко⁵. В этом отношении издание «Карикатуры великих русских писателей» является редким исключением, это позволяет допустить, что именно на него и ссылается Ремизов.

О японском исследователе Нобори Сёму

Однако мы не можем однозначно отвергнуть и другие предположения. Не существовали ли и другие карикатуры на Ремизова? В связи с этим необходимо обратить внимание на человека, который редактировал *Карикатуры великих русских писателей* – Нобори Сёму.

Нобори родился на одном из маленьких островов на юге Японии в 1877 г., но уже в семнадцатилетнем возрасте переехал в Токио, и с этого времени его жизнь и деятельность были связаны с этим городом. Он окончил православную семинарию при Воскресенском соборе в Токио, которая была учреждена известным архиепископом Николаем, приехавшим вскоре после реставрации Мэйдзи с целью распространения православной веры в Японии. Это было учебное заведение, следовавшее про-

⁵ Самыми известными русскими писателями, которые переводились в Японии до 1906, были Толстой, Горький и Тургенев.

грамме японской средней школы, но с дополнениями, заимствованными из программ русских гимназий и духовных семинарий. Сначала Нобори хотел стать духовным лицом, но вскоре изменил свое решение, потому что его захватила русская литература. Еще студентом Нобори начал писать книгу *Рококу бунго Гоголь (Великий русский писатель Гоголь)*, которую он издал в 1904 году. Плодом его большой любви к Гоголю явился впоследствии и превосходный перевод *Ревизора* в 1934 г.

Он преподавал русский язык в православной семинарии, работая переводчиком в газете. Опубликовал целый ряд переводов и научных трудов, которые оказали большое влияние на японскую литературу того времени. Несомненно, он был одним из пионеров исследования русской культуры и ее популяризатором в Японии. Нобори впервые перевел современных русских модернистов не с других языков, а непосредственно с русского.

Вероятно, по достоинству деятельность Нобори в России оценили раньше, чем в Японии⁶. Когда в восьмидесятилетнем возрасте Нобори умер, Николай Конрад⁷ посвятил ему свою статью под названием «Нобори Сёму». В ней он писал: «Деятельность человека, который более пятидесяти лет своей жизни посвятил русской литературе именно для того, чтобы познакомить с ней свой народ, не только заслуживает нашего пристального и благодарного внимания, но и раскрывает конкретную историю связей японской литературы с русской» (Конрад 1966: 414).

Японская литература на всем протяжении своего исторического пути была многим обязана литературам других народов, в особенности же важную роль сыграла русская литература. Она вошла в японскую в форме переводов. Конрад добавляет, что «посредником» – по терминологии сравнительного литературоведения – был переводчик⁸.

Конрад правильно пишет, что Нобори был переводчиком, критиком-публицистом, историком литературы (1966: 415), но его деятельность этим не ограничивалась. Его интересовала русская культура вообще. Наверное, с этим интересом была связана и его журналистская деятельность. Он впервые познакомил японцев с советской культурой, например, искусством плакатов и карикатурами. В 1929 г. Нобори опубликовал *Сборник советской карикатуры и плакатов*, где в предисловии пояснил, что после Октябрьской революции плакаты и карикатуры в Советской России считаются самыми ценными плодами искусства (Нобори 1929: 1). В этот сборник были включены карикатуры русского литературного салона

⁶ Собрание сочинений Нобори опубликовали в Токио только в 2011 году.

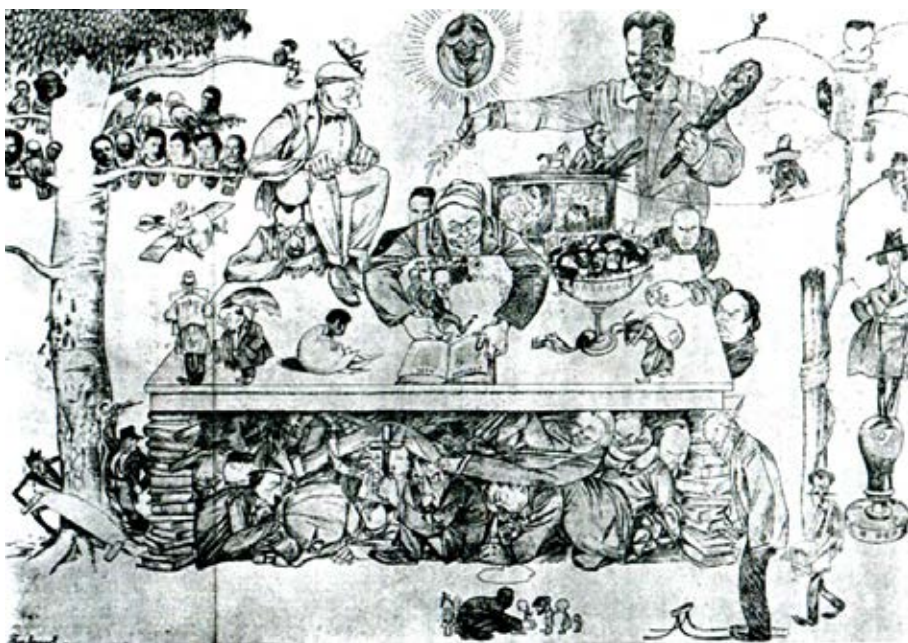
⁷ Конрад, Николай Иосифович (1891-1970). Русский востоковед и академик АН СССР. В 1912 г. окончил Восточный факультет Петербургского университета. После короткой стажировки в Японии и года работы в Киевском коммерческом институте он вновь в 1914 г. посылается Петербургским университетом в Японию на три года. Конрад писал в своем письме от 4 ноября 1953 г., что лично не знаком с Нобори и никогда с ним не встречался, но знал его как известного в Японии переводчика русской литературы и автора многих работ по русской литературе. См.: Конрад 1996: 313.

⁸ Там же.

конца XIX века (**приложение 4**) и после революции (**приложение 5**)⁹. Нобори не раз помещал портреты русских писателей в своих переводах, и это также доказывает, что он придавал наглядным материалам большое значение.



(приложение 4)¹⁰



(приложение 5)¹¹

⁹ Эти карикатуры были сначала включены в кн. «Заря новой русской литературы», которую Нобори опубликовал в октябре 1924 года.

¹⁰ Нобори 1929: 116.

¹¹ Там же. Ремизов под столом, второй справа.

Он был весьма активен как литературовед и журналист, поэтому трудно представить, чтобы кто-нибудь до Нобори опубликовал портрет или карикатуру на Ремизова, который в то время был в Японии совсем неизвестен.

Если *Карикатуры великих русских писателей* являются тем японским журналом, о котором упомянул Ремизов, то откуда он узнал об этом издании? От самого Нобори? Нобори ездил в Россию четыре раза. В 1920 и 1921 годах на Дальний Восток, а в 1923 и 1928 годах в Москву¹², где общался со многими русскими интеллигентами. К тому же у него были дружеские отношения с приезжающими в Японию русскими писателями. Например, когда Константин Бальмонт приехал в Токио в мае 1916 года, Нобори подарил ему свои книги – два сборника переводов и научную книгу по русской литературе. Поэт был очень впечатлен, узнав о популярности своих произведений в Японии. Кроме того, в 1926 году Нобори подарил свою книгу *Заря новой русской литературы* Борису Пильняку.

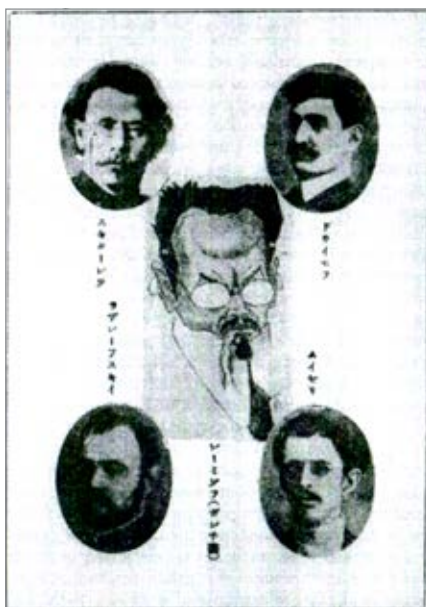
Общался ли Нобори с самим Ремизовым? До сих пор нет подтвержденных фактов, что они были знакомы. Нобори ни разу не переводил Ремизова. В 1908 году он опубликовал сборник переводов *Бякуясю* (*Сборник белой ночи*), а в 1910 г. *Рокунинсю* (*Сборник шести писателей*), которые вызвали большой интерес не только у литературоведов, но и у обычных читателей. В первый были включены такие классические авторы, как Пушкин, Тургенев, Лермонтов, а второй включал в себя более «модных» писателей – Бальмонта, Куприна, Зайцева, Сологуба, Арцыбашева и Чехова, которыми в то время интересовался Нобори. Без сомнения, Нобори сыграл наиболее заметную роль во введении русского модернизма в Японию. Первая попытка перевода Ремизова (рассказ «Николин завет») была сделана уже в 1917 г., однако не пером Нобори¹³. В 1924 г. *Крестовые сестры* переводил Баба Тецуя, ученик Нобори. Но сам Нобори Ремизова никогда не переводил, очевидно, этот писатель его не очень интересовал.

Между тем, Нобори довольно рано познакомился с именем Ремизова и высоко оценивал его в своих книгах. Однако складывается впечатление, что Нобори пишет о Ремизове по шаблону. Например, в своей книге «Современная русская идея и литература», изданной в январе 1915 года. Эта книга более чем в 700 страниц явилась итогом его десятилетних исследований. В предисловии Нобори говорит, что во время этой работы он старался учитывать как можно больше книг из России и анализировать органическое отношение «нынешней» тенденции в литературе современной России. Книга Нобори стала фундаментальной работой по современной русской литературе того времени, в которой автор следит за новейшими направлениями русской литературы. В ней Андрееву было

¹² В 1923 г. Нобори ездил на сельскохозяйственную и промышленную выставку. Он был единственным японцем, которого пригласили в СССР в 1928 г. для участия в праздновании столетия со дня рождения Толстого. На торжественном собрании в Москве он сделал сообщение на тему «Влияние Толстого в Японии».

¹³ Переводчик неизвестен.

посвящено 120 страниц, Куприну – 60, Арцыбашеву – 50, Сологубу – 50. Нобори, называя Ремизова молодым лирико-реалистическим писателем, которого нужно упомянуть в первую очередь, указал на *Крестовых сестер* как на его важнейшее произведение (Нобори 1915: 495-509). Там поместили даже и карикатуру на Ремизова (**приложение 6**). Нобори пишет: «Он еще не очень известен, но некоторые люди принимают его восторженно. Сначала он был поэтом, а теперь считается прозаиком. Роман *Крестовые сестры* – самое знаменитое из всех его произведений. С художественной точки зрения его проза, несомненно, большое достижение русской литературы. Его проза ярка, оригинальна и глубока как по форме, так и по содержанию. В его произведениях лиризм гармонирует с реализмом. В этом отношении *Крестовые сестры* считается одним из типичных новаторских романов».



(приложение 6)¹⁴

Сразу отметим, что этот комментарий очень похож на тот, который Нобори написал в 1922 году в книге *Карикатуры великих русских писателей* (мы рассмотрели ее выше). Почему эти комментарии так похожи? Вероятно, Нобори никогда не читал Ремизова, по крайней мере *Крестовых сестер*. Его высказывания о Ремизове были цитатами других рецензентов, он их просто повторил. В 1922 г. в *Карикатурах* Нобори следовало бы хотя бы немного переписать пояснение о писателе, потому что положение Ремизова сильно изменилось после революции 1917 г., особенно

¹⁴ Нобори 1915: 493.

после эмиграции писателя в 1921 г. Кроме того, в 1922 г. Ремизов занимал уже видное положение в литературном мире, он больше не был «молодым лирико-реалистическим писателем».

С другой стороны, в то время, когда Россия находилась в хаотическом состоянии, японским ученым было в самом деле трудно получать информацию о русских писателях. Однако это не значит, что Нобори не мог знать о положении Ремизова как эмигранта. Надо вспомнить, что в 1920-х годах в Берлине создавались русские эмигрантские организации и издательства. Они служили одним из важнейших источников информации, из которого японские ученые и журналисты получали новости о советской России. Например, журналы *Русская книга* и затем *Новая русская книга*, которые Александр Яценко издавал в Берлине, были включены в список литературы в переиздании *Современные русские идеи и литература* Нобори в 1923 г. Цель этих берлинских журналов состояла в том, чтобы собирать и объединять сведения о русской и заграничной издательской и литературной деятельности, из них Нобори достаточно много узнал о Ремизове в Берлине.

Во всяком случае, несмотря на новую информацию, Нобори не переписал комментарий о Ремизове в *Карикатурах*.

В этом равнодушии нельзя обвинять только Нобори. Первый перевод Андреева в Японии (сделанный с французского перевода) был опубликован в 1906 году, Зайцева – в 1909 году, Арцыбашева и Бунина – в 1910 году. Как было сказано выше, Ремизов был переведен немного позже, в 1917 г., и до следующего перевода, т. е. до перевода «Крестовых сестер» в 1924 г., на него не обращали внимания. Однако это, конечно, не значит, что читатели в Японии до 1924 г. не слышали об этом писателе, просто они им не сразу заинтересовались. На это могло воздействовать своеобразное отношение к нему на родине. В литературных кругах России его оценили довольно рано, в особенности писатель был известен своим новаторством, хотя в то же время он считался слишком трудным, «писателем только для специалистов». Марк Слоним в своем исследовании об эмигрантах изображает Алексея Михайловича «мастером без короны»: «He never achieved wide popularity, and the average *émigré* reader regarded him as an eccentric and a literary freak, but true lovers of the Russian language and of literature admired him as a first rate writer and the uncrowned head of an integral artistic movement» (Slonim 1962: 230). Такая «далекость» Ремизова от обычных русских читателей должна была учитываться книжным рынком и критикой в Японии, особенно после революции. Вот еще один пример, который объясняет, почему Нобори мог и не читать Ремизова. В начале 1920-х годов в ответ на возросший интерес к России в Японии стало издаваться много журналов, посвященных российской тематике. В одном из таких журналов, *Русское искусство*, в сентябре 1922 года была помещена статья о Ремизове под заглавием «Человек, изображающий чертей» (Окада 1922). Это была единственная статья о Ремизове, помещенная в этом журнале почти за год его существования с сентября

1921 года до ноября 1922 года. Статья была небольшая, но посвящена только Ремизову, и в этом смысле была очень редкой. Судя по заметке в конце статьи, автор Окада Тюити цитирует чужие комментарии из русского журнала, а не сам читает и критикует Ремизова¹⁵. Эта статья о Ремизове также очень похожа на комментарии Нобори, и нам даже кажется, что некоторые фразы были повторением Нобори. Вероятно, именно тогда и сложился типичный образ Ремизова в Японии. К тому же надо вспомнить, что этот японский журнал издавался в переходный период, когда информация о русской литературе только начинала доходить до Японии после того, как затих революционный шум. Поэтому статья Окады не была исключением в том отношении, что в журнале в основном цитировались высказывания из русской печати, которые знакомили японских читателей с русскими писателями.

Таким образом, можно сказать, что Ремизов, вероятно, узнал о своей карикатуре не у самого Нобори, а через кого-то. Однако представляет интерес продолжить исследовать следы Нобори и возможных посредников, которые могли бы сообщить Ремизову о карикатуре на него в японском издании.

О Сергее Григорьевиче Елисееве

Таким образом, до сих пор, к сожалению, у нас еще недостаточно материалов об этой карикатуре и об издании, в котором она была помещена. Однако в ходе этого исследования мы неожиданно столкнулись с еще одним человеком, связанным с восприятием Ремизова в Японии, и в результате были обнаружены новые интересные факты.

Комментарии о Ремизове в книге *Современные русские идеи и литература*, изданной в 1915 г., считались первым упоминанием об этом писателе, так как именно Нобори играл главную роль во введении русского модернизма в Японии. Однако оказалось, что еще за четыре года до этой книги в одном японском журнале (сборнике статей по литературе) уже была опубликована статья, очень сходная, практически совпадающая с комментариями Нобори. Заглавие статьи было «Ремизов, новая звезда русской литературы», а ее автор — Сергей Елисеев. В статье на японском языке автор говорит, что «он еще не очень известен, но некоторые люди принимают его восторженно. Сначала он был поэтом, а теперь считается прозаиком. Его произведения начали получать известность, когда я уехал из России в Японию» (Елисеев 1911: 299).

С. Г. Елисеев (1889–1975) был японистом, эмигрантом первой волны, сыгравшим уникальную роль в мировом востоковедении. В 1907 году он обучался китайскому и японскому языкам в Берлинском университете,

¹⁵ Отмечается, что это цитата из статьи некоего русского господина «Оргина», но нам не удалось установить, кто это.

осенью 1908 г. поступил на филологический факультет Токийского императорского университета. Окончил университет в 1912 г. одним из лучших на курсе и остался еще на два года в Японии для совершенствования своих знаний.

Елисеев, занимаясь исследованием японской литературы, знакомил японцев с русской литературой того времени, опубликовал в газете свою статью под заглавием «Русские декадентские поэты» и т. п.

Нобори и Елисеев были знакомы и иногда встречались в Токио. Елисеев даже сотрудничал в сборнике переводов *Рокунинсю*, который Нобори издал в 1910 г., как автор предисловия, дававшего хороший обзор современной русской литературы¹⁶. В комментариях о Ремизове в 1915 г. Нобори, должно быть, воспользовался статьей Елисеева 1911 года. В то время Нобори считался признанным авторитетом в области русской культуры, однако мы можем сказать, что отношения между обоими учеными были не так однозначны, как до сих пор считалось.

С другой стороны, до приезда в Японию Елисеев не был знаком с Ремизовым, потому что в своей статье он пишет, что не знает, сколько ему лет, «по-видимому только 26–27, по крайней мере не старше 28-ми» (Елисеев 1911: 300). Познакомились ли они потом? Вполне вероятно, потому что летом 1914 г. Елисеев из Японии вернулся в Санкт-Петербург и получил там место: сдал магистерские экзамены, в декабре 1915 г. он приступил к преподаванию на кафедре японской словесности Петроградского университета.

В конце мая 1919 г. Елисеев был внезапно арестован ЧК и около двух недель пробыл в тюрьме. В дальнейшем он находился под пристальным вниманием властей, а в конце сентября 1920 г. бежал с семьей по морю в Финляндию. Затем через Швецию Елисеевы перебрались в Париж, и с 1921 по 1932 гг. Елисеев работал в Париже. В 1932 г. он был приглашен в Гарвардский университет в США, а в 1957 вернулся в Париж, где оставался до последних лет жизни, читая лекции в Сорбонне.

Возможно, Елисеев и Ремизов встречались в Петербурге или Париже, или же он успел сообщить писателю о данной карикатуре и «японском журнале» через Конрада, своего близкого коллегу. Но на этот счет мы пока не располагаем какими-либо данными.

Заключение

Таким образом, оказалось, что в восприятии Ремизова в Японии большую роль сыграл русский востоковед Елисеев. Вопросы, связанные с карикатурой, о которой упомянул писатель, нуждаются в дальнейшем исследовании.

¹⁶ Елисеев. Предисловие к книге *Рокунинсю*. 1–14.

Однако мы можем сделать и другое заключение. С 1917 по 1923 г. Ремизов как художник-рисовальщик главным образом занимался портретами. Выполненные им портреты, изображающие современников не вполне реалистично, Ремизов сам часто называл не «портретами», а «карикатурами», и это имело для него особый смысл. Писатель пишет в своей *Кукхе*: «А по мне: ведь лучший портрет тот, где карикатурно, а значит, не безразлично. В одном японском журнале поместили карикатуру на меня вместо портрета и без всякой оговорки. И ничего получилось: чудно, а все-таки живой, не то что в паспорте фотографическая карточка» (Ремизов 1923: 1). По Ремизову, в карикатурах лучше выражаются натура и суть человека, чем в реалистических портретах.

Кукха – книга весьма экспериментальная, она сложена из фрагментов писем покойного Розанова и воспоминаний о нем. Процесс ее создания, т. е. вырезание и складывание фрагментов – писательское новаторство и «траур»: через это произведение Ремизов старался заново изобразить личность Розанова, философия которого оказала огромное влияние на его творчество. В книге писатель применяет художественный метод коллажа в литературе, и это предвосхищает такие его экспериментальные произведения, как *Подстриженными глазами* или *Учитель музыки*. Вероятно, эта тяга к экспериментальности и вызвала у Ремизова интерес к его карикатуре, изданной на далеком Востоке.

ЛИТЕРАТУРА

- Елисеев Сергей. “Ремизов, новая звезда русской литературы”. *Васэда бунгаку (Литература Васэды)* 62 (1911): 299–303.
- Конрад Николай. *Запад и восток*. М.: Главная редакция восточной литературы, 1966.
- Конрад Николай. *Неопубликованные работы. Письма*. М.: РОССПЭН, 1996.
- Нобори Сёму. *Сборник белой ночи*. Токио: Изд-во Сёкокак, 1908.
- Нобори Сёму. *Сборник шести писателей*. Токио: Изд-во Экифуся, 1910.
- Нобори Сёму. *Современные русские идеи и литература*. Токио: Изд-во Синтёся, 1915.
- Нобори Сёму. *Карикатуры великих русских писателей*. Токио: Исследовательское общество по изучению мировой мысли, 1922.
- Нобори Сёму. *Заря новой русской литературы*. Токио: Изд-во Синтёся, 1924.
- Нобори Сёму. *Сборник советской карикатуры и плакатов*. Токио: Изд-во Нанбан сёбо, 1929.
- Окада Тюити. “Акума о эгаку хито (Человек, изображающий чертей)”. *Росия гэйжуцу (Русское искусство)* 3 (1922): 29–32.
- Ремизов Алексей. *Кукха. Розановы письма*. Берлин: Изд-во З. И. Гржебина, 1923.
- Slonim Marc. *From Chekhov to the Revolution. Russian Literature 1900-1917*. New York. 1962.

Hikaru Ogura

THE "JAPANESE MAGAZINE" AND THE CARICATURES OF A. M. REMIZOV

Summary

In the preface to *Kukkha: Rozanovy pis'ma* (1923) Remizov mentions a caricature of himself in a Japanese magazine: "A caricature of me was published in a Japanese magazine instead of a portrait with no specific explanation." We can hypothesize that the Japanese magazine Remizov refers to was "Caricatures of Great Russian Writers", a small pamphlet meant to enlighten Japanese readers about Russian literature. Published in Tokyo 1922 by the Study Group of World Trend of Thought and edited by the translator and researcher of Russian culture Nobori Syomu. Nobori was a pioneer of Russian research who disseminated Russian culture in Japan. Nobori's role in importing Russian modernism to Japan is undisputable.

Nobori never translated Remizov's work, perhaps because he was not personally interested in this author. For example, in *Trend of Thought and Literature in Modern Russia* (1915), Nobori mentions Remizov as one of the most notable young authors but the discussion is very brief. The discussion of Remizov basically repeats Nobori's comments in *Caricatures of Great Russian Writers*.

Comments on Remizov in Nobori's *Trend of Thought and Literature in Modern Russia* have for a long time been considered the first reference to Remizov in Japanese criticism. However, an article very similar to Nobori's comment quoted above actually appeared in a magazine four years earlier. The article was written by Sergej Eliseev, an outstanding scholar from Russia who played an important role in the development of the study of Japanese literature in the world.

We have established the significant role of the Russian Orientalist Sergej Eliseev in the reception of Russian modernism in Japan. In this context, we plan to continue studying Remizov's caricature as well as the literary and personal relationships between Remizov, Nobori and Eliseev.

Keywords: Remizov, Russian emigration, comparative Literature, literary reception.

Хикару Огура

„ЈАПАНСКИ ЧАСОПИС” И КАРИКАТУРЕ А. М. РЕМЗИОВА

Резиме

У предговору роману *Кукха. Розанови писма* (1923) Ремизов помиње сопствену карикатуру из јапанског часписа: „Моја карикатура је објављена у јапанском часопису уместо мог портрета без неког објашњења“. Можемо претпоставити да је јапански часопис који Ремизов наводи заправо „Карикатуре великих руских писаца“, кратак памфлет чији циљ је био просветљење јапанских читалаца о руској књижевности. Памфлет је објавила Научно-истраживачка група „Светски трендови у науци“ у Токију 1922. године, а уредио га је Нобори Сјому, преводилац и истраживач руске културе. Нобори је био пионир руских истраживања који је раширио знање о руској култури у Јапану. Ноборијева улога у увођењу руског модернизма у Јапан је неоспорна.

Нобори никада није преводио Ремизовљеве радове, можда због тога што лично није био заинтересован за овог писца. На пример, у књизи *Трендови у науци и књижевности у савременој Русији* (1915) Нобори спомиње Ремизова као једног од веома значајних младих писаца али је текст прилично кратак. Текст о Ремизову углавном понавља Ноборијеве коментаре из *Карикатура великих руских писаца*.

Ови коментари о Ремизову у Ноборијевим *Трендовима у науци и књижевности у савременој Русији* су дуго времена сматрани првим референцирањем Ремизова у јапан-

ској критици. Међутим, чланк веома сличан Ноборијевим коментарима појавио се у часопису четири године пре тога. Чланак је написао Сергеј Јелисејев, истакнути научник из Русије који је имао важну улогу у светском развоју изучавања јапанске књижевности.

Ми смо установили да је руски оријенталиста Сергеј Јелисејев имао значајну улогу у рецепцији руског модернизма у Јапану. У овом контексту, намеравамо да наставимо проучавање Ремизовљеве карикатуре као и литерарног и личног односа између Ремизова, Ноборија и Јелисејева.

Кључне речи: Ремизов, руска емиграција, упоредна књижевност, књижевна рецепција.

Алессандро Фарсетти
 Университет Ка Фоскари
 alessandrofarsetti@unive.it

К ОПИСАНИЮ РУССКОГО СТИХА НАЧАЛА XX ВЕКА: АВАНГАРДНЫЙ ОПЫТ ИВАНА АКСЕНОВА

Стихотворные формы футуриста И. А. Аксенова (1884–1935) до сих пор не привлекали внимание исследователей русской поэзии начала XX века. Однако в его стихах можно наблюдать большой набор альтернатив силлабо-тоники, которые представляют собой не только отзвуки общераспространенных опытов эпохи, но и весьма самобытные (хотя и маргинальные) метрические предложения, не отсылающие к принятым стиховедением классификациям. Вместе с особой разновидностью «гетероморфного стиха» (начальная силлабо-тоническая форма заменяется в течение текста тоническими или свободными, а в конце – «реприза» силлабо-тоники), встречаются своеобразные акцентные стихи с тенденцией к сходному (а не тождественному) числу иктов и слогов (мы предложили определение «довольно упорядоченный акцентный стих»), невероятно длинные (до 50 слогов) рифмованные стихи, а также экспериментальные силлабические стихи. Кроме того, выявление употребленных стихотворных форм иногда ориентирует на понимание текстов, согласно семантике, обычно вписанной в метр: так, в одном случае распознается странный сплав христианского стиха Добролюбова и раешного стиха, что подчеркивает насмешливый и в то же время восхваляющий характер текста.

Ключевые слова: Иван Аксенов, гетероморфный стих, довольно упорядоченный акцентный стих, силлабический стих, семантика метра.

The verse forms used by futurist I. A. Aksenov (1884–1935) have not yet attracted the attention of scholars in early 20th-century Russian poetry. Yet in his poems one can notice a large amount of alternatives to syllabo-tonic versification: they are not only the echoes of tendencies generally found in his contemporaries, but also very original, though marginal, metric experiments, which cannot be satisfactorily described with the accepted classifications of Russian versology. Besides a special sort of “heteromorphic verse” (the initial syllabo-tonic form is replaced with a tonic or free one within the text, while the syllabo-tonic verse is at the end again), there are particular accentual verses with a tendency to a very similar (though never identical) number of ictus and syllables (we proposed the definition “moderately regular accentual verse”), extremely long (up to 50 syllables), rhymed verses, as well as experimental syllabic verses. Moreover, the identification of the verse forms used can sometimes help to understand the meaning of the texts, according to the semantics usually inscribed in the metres: in one case, the recognition of a strange fusion of Christian verse and *raeshnyj stich* underlines the sarcastic and, at the same time, glorifying character of the text.

Keywords: Ivan Aksenov, heteromorphic verse, moderately regular accentual verse, syllabic verse, semantics of metrics.

Тенденция поэтов русского модернизма и авангарда экспериментировать с альтернативными традиционной силлабо-тонике стихотворными формами общеизвестна. Общеизвестно и вытекающее из этого сравнение такого подъема интереса к формальным свойствам стиха, выражающегося также в дискуссиях литературных кружков и в процветании стиховедческих работ, с эпохой реформ стихосложения в XVIII веке: тогда в трактатах обсуждали способы преодолеть чистую, в то время считавшуюся несвойственной русскому языку, силлабику, а в начале XX века преимущественно замечается ориентация на *освобождение* стиха от ритмических констант (воспринимаемых как избытые) двухсотлетней практики – именно в эти годы термины «свободный стих» и «верлибр» употребляются в широком смысле (Пяст 1931: 294–314; Шенгели 1940: 93–110; Орлицкий 2002: 322), т. е. как любой размер, не отсылающий ни к силлабо-тонике, ни к небольшим отступлениям от нее (дольник и тактовик)¹. Впоследствии стиховеды стали использовать эти термины только относительно текстов без рифм, отличающихся от прозы лишь членением на строки, а другим экспериментальным формам дали более точные определения (например, разные виды акцентного стиха и мнимо-квантитивная метрика)². Несмотря на эту большую «таксономическую» работу, проведенную также с учетом опытов второстепенных авторов, все-таки остается немало самобытных форм, определяемых не как «свободные» в узком смысле, которым до сих пор не дали удовлетворительную дефиницию: с этой точки зрения нам представляется интересным принять во внимание экспериментальные стихи Ивана Аксенова.

И. А. Аксенов (1884–1935) – критик и поэт, примыкающий к некоторым авангардным группировкам (особенно к Центрифуге и к Конструктивистам) в период между 10-ми и 20-ми годами. Стихи, опубликованные при его жизни – сборник *Неуважительные основания* (1916 г.) и несколько стихотворений в коллективных изданиях, – были де-факто игнорированы современниками; поэтому неудивительно, что к середине 20-х гг. он почти совсем бросил стихописание, оставив «в столе» еще один сборник (*Эйфелеи*, 1916–1918 гг.), две песни поэмы («Первое», «Второе», ок. 1925 г.), разбросанные стихи и план третьего сборника *Оды и танцы* (Фарсетти 2015). Возможно, в его поэзии современники видели прежде всего умственные занятия критика-эрудита, лишенные эмоциональности: так, например, рассуждал Георгий Иванов (1921: 77–78), который полушутливо написал, что призвание Аксенова – не поэзия, а точные науки. Действительно,

¹ Известно, что дольником, как правило, называют стих с 1–2-сложными междуктовыми интервалами, а тактовиком – до 3-сложных.

² Наше исследование относится к этой традиции формальностатистического анализа стиха. В наши цели не входит затрагивать старый диспут об определении русского верлибра, о его отношении с прозой, о возможном ее истолковании как индивидуального стиха поэта, допускающего силлабо-тонические и несиллабо-тонические ритмы согласно чувству автора вне всяких схем и правил (Орлицкий 1995: 90–91). Достаточно полная литература по этой теме: Орлицкий 1996 и также Черникова 2005: 217–227.

эти туманные, «научные» стихи являются испытанием для комментатора; тем не менее внимательное рассмотрение позволяет отличить очень самобытные в контексте русского авангарда механизмы для развития тем, которые напоминают технику потока сознания (Фарсетти 2014). О некой самобытности можно также говорить по отношению к метрике и ритмике.

К тому же его экспериментальные формы, до сих пор малоизученные³, не самоцель, они тесно связаны с поэтикой автора. Поэтому для того, чтобы в полной мере понять их значение, необходимо прежде всего учесть идеи Аксенова об искусстве и, в особенности, о стихе.

Согласно Аксенову, ритм является основой любого вида искусства: назначение ритма – упорядочить художественный материал (звуки, краски, линии, слова...), который является знаковым изображением чувств, взволновавших художника. Таким образом ритмизация материала соответствует регулированию прочувствованного с целью психического равновесия художника: в конечном счете искусство имеет терапевтическую функцию. Эти тезисы защищены в эссе 1917 г. *Пикассо и окрестности* (Аксенов 2008а: 200), в статье «К беспорядку дня», где автор пишет об «изживании требований чувств» (Аксенов 1922: 7), и часто повторяются в течение всей его литературной карьеры по отношению не только к искусству вообще, но и к особым видам искусства (Аксенов 1921: 205; Аксенов 2008а: 323, 374, 408; Аксенов 2008б: 15). Здесь стоит лишь сравнить с вышесказанным то, что Аксенов написал о поэзии: «Содержанием всякой лирики являются взволнованные чувства поэта, приводимые им в гармонию посредством мыслей и слов, ритмически расположенных» (Аксенов 1920: 66).

Очевидно, признание такой важной роли ритма в поэзии вызывало в Аксенове большой интерес к стиховедческим вопросам. Хотя он не дал органическое изложение своих идей по этому поводу⁴, его мнение можно извлечь из разных источников. Во-первых, Аксенов вступал в открытую полемику с силлабо-тоникой: ритмы, полученные в результате этой системы стихосложения, он считал неспособными отражать прочувствованное им. В предисловии к своей трагедии *Коринфяне* (1918 г.) он пишет:

[...] русская ударная метрика до последнего времени билась в петле, затянутой гелертами⁵ Тредиаковским и Ломоносовым в тот самый блаженный миг, когда изживаемая силлабическая система расширялась до практики того органического ритмования речи, какой

³ Они практически игнорированы стиховедами. Замечаются только наблюдения о его пятистопном ямбе в переводах английского театра (Bailey 1973: 130–135; Гаспаров 1990; Тарлинская 1996) и небольшие заметки Вячеслава Иванова о возможном пародировании античных хоров (Гаспаров 1993а: 150).

⁴ Известно, что он написал статью «Экспериментальная метрика на западе» и отправил ее С. П. Боброву (Аксенов 2008а: 97, 108); статья, однако, не обнаружена.

⁵ С немецкого *Gelehrte* – «ученый»: очевидно Аксенов намекает на происхождение русской силлабо-тоники.

мы видим в сущности там, где процесс протекал естественно (английское⁶, польское, французское стихосложения) (Аксенов 2008б: 12).

По его мнению, смена силлабики силлабо-тоникой привела русскую поэзию к «искусственности» и «извращенности» (там же), в отличие от натуральности, т. е. близости к живой речи (там же)⁷, которую можно было бы достичь через «естественную» эволюцию силлабического стиха в верлибр, как произошло в других западных литературах. Не станем обсуждать справедливость идей Аксенова; здесь достаточно заметить, как он, безусловно, сопротивлялся традиционной системе стихосложения из-за вопроса ритмики; это, например, объясняет, почему он не мог считать новшеством так называемый «столбик» Маяковского (т. е. форму, в которой графика стиха меняется, но остается стопная ритмика силлабо-тоники⁸):

Деление метрического целого не по рифмам, аккуратно расставленным поэтом, а по междусловесным перерывам только затрудняет чтение. Все равно: не сразу, так со второго или третьего чтения читатель восстановит настоящую форму стиха и увидит метрическую правильность большинства строчек, разорванных теперешней версткой для образования узора, сходного с так называемым свободным стихом (Аксенов 1921: 205–206).

С другой стороны, в поиске новой, более свободной системы для русского стихосложения, Аксенов исключал ориентацию на ритм прозы, который замечается у некоторых его современников (см. особенно «поэмороман» Сергея Нельдихена и «прозостих» Михаила Зенкевича)⁹: он не считал стихотворным феноменом даже случай равноударных строк, если в них не хватает других более отчетливых синтаксических и фонетических констант, обеспечивающих размежевание строк. Это мнение ясно изложено в рецензии на книгу *Записки поэта* (1928 г.), в котором автор И. Л. Сельвинский представляет эксперименты вымышленного поэта Евгения Нея:

⁶ М. Гаспаров (1973: 415) заметил, что английские ямбы, в отличие от русских, не имеют оппозицию между обязательно ударными и обязательно неударными слогами: ударения более свободны, подобно силлабической системе.

⁷ Это положение критиковал Р. Якобсон (1923: 101): «[...] вне насилия нет поэзии, и потому доводы современного поэта Иннокентия [так в тексте] Аксенова против насилий русского “силлаботонического” стиха – подобно доводам Тредьяковского против насилий над русским языком силлабического стиха – вполне основательны как протокол насилий, но как обвинительный акт имеют лишь релятивную ценность. Это декларации отдельных вновь возникающих стихотворных школ, отмечающих насилия предыдущей школы, чтобы противопоставить им свои, инородные». Аксенов очевидно сопротивлялся идее формализма о нужде в искусственности художественного языка (в том числе ритма), для того чтобы сломать автоматизм бытового, прозаического, языка: см. в те годы особенно работы Л. Якубинского («О звуках стихотворного языка», 1916 г.) и В. Шкловского («Искусство как прием», 1917 г.).

⁸ Подробнее об этой форме: Janesek 1984: 219–221.

⁹ О поэзии С. Нельдихена: Давыдов 2013; подробно о стихотворных формах М. Зенкевича: Lazzarin 2011: 51–57.

Стихом Ней объявляет строчку, имеющую пять ударений, при условии, что все остальные строчки имеют столько же ударений. Концы стихов должны быть чем-нибудь отмечены конструктивно. Отметки эти должны делаться материалом самого стиха. Иначе говоря, концы строчек должны быть обозначены либо созвучиями любого рода, либо синтаксической остановкой. Этого Евгений Ней не принимает во внимание. Его строчки даже не ассонированы, и предложение, начатое в одном стихе, сплошь да рядом заканчивается в следующих. При таком условии стих его имеет чисто типографское происхождение, и любой прозаический отрывок может быть напечатан в форме его «пятиударного стиха» (Аксенов 1928: 242–243)¹⁰.

Можно заранее заметить, что в свободных формах Аксенова много аллитераций, почти всегда встречается рифма как фоническая константа конца строки, а перенос очень редко. Такая ориентация на «освобождение» от силлабо-тоники без сплошной прозаизации стиха вероятно связана с процитированной упорядочивающей функцией художественного ритма. В то же время, учитывая вышеприведенную цитату из *Коринфян*, Аксенов мог бояться, что в начале XX века переход от силлабо-тоники к вполне свободным, разговорным формам ощущается русскими читателями как слишком резкий, т.е. могло бы больше не хватать осязательности стиха. Может быть, неслучайно, что, обсуждая стиховедческие вопросы в письмах к товарищу по Центрифуге С. П. Боброву, он опускает проблему свободного стиха и утверждает:

По-моему, есть два размера: двухдольник и трехдольник, все остальное эпизодические вариации этих размеров [...]. Важнее то, что я не могу считать пиррихий или трибрахий за стопу и настаиваю на анексии [так в тексте] их к ближайшему ударению: U – | UUU – | UU – | U – | U – или U | – UUU | – UU | – U | – U | – цезура может создать новый вид анакрус – после цезуры (Аксенов 2008а: 91).

Эмфаза на тонический характер стиха (разделение на стопы с одним ударным слогом и с изменчивым безударным интервалом; невозможность безударных стоп) нам позволит приблизительно определить его несиллабо-тонические формы как ударные или акцентные стихи¹¹.

Наконец стоит заметить, что Аксенов не допускал практику изменения ритма декламационными средствами: он порицал современные

¹⁰ Тот самый принцип лежит в основе критики Аксенова на ритмическую прозу Андрея Белого, которую он считал замаскированными стихами: «Читать эту “мистификацию духа” особенно мучительно потому, что она написана белым стихом неважного качества, притом типографски искаженным под прозу» (Аксенов 1922б: 320).

¹¹ Употребляем эти термины, согласно определению М. Гаспарова (1993а: 142–143) и Б. Унбегауна (1956: 109), как стих с постоянным или изменчивым числом ударений (подобно силлабо-тонике, где существовали вольные формы), а не по определению Н. Богомолова (1995: 77) или А. Квятковского (1966: 314), согласно которым акцентный стих требует постоянного числа ударений в строке. Впрочем, выражение «ударный стих» употреблял и Аксенов, ссылаясь на несиллабо-тонические формы без упоминаний о числе ударений: «Ритмика русского языка и русского стихосложения. Отвлеченный ритм ударного стиха. Его разновидности. Формы. Стих и проза» (Аксенов 2008б: 87).

ему эксперименты акустической метрики западных ученых¹² и теории некоторых русских стиховедов (Андрей Белый, С. П. Бобров, Божидар) о возможности восстановить изохронию стоп посредством ускорения при чтении (подобно триолям, квартолям и квинтолям в музыке)¹³ или добавления паузы. Следовательно, ритм для него зависит исключительно от различных сочетаний ударных и безударных слогов; между прочим, это является общепринятым положением сегодняшнего стиховедения¹⁴.

Теперь, приступая к рассмотрению его собственных стихов, надо сразу заметить, что в ранних сборниках *Неуважительные основания* и *Эйфелеи* тексты с традиционными размерами не редкость (9 из 51)¹⁵: соблюдается чередование мужских и женских окончаний и нет сверхсхемных ударений; тем не менее избегается ритмическое однообразие благодаря непривычным многосложным безударным интервалам. В любом случае уже в этих сборниках очевидна ориентация на несиллабо-тоническую метрику, а в последующих произведениях (отдельные стихотворения и отрывки поэмы) фактически встречаются только экспериментальные формы между тонической и свободной системой¹⁶.

Во-первых, интересно обратить внимание на те случаи в его двух сборниках, когда Аксенов предлагает некоторые своеобразные отступления от силлабо-тоники: в «Эйфелее XXVI» (Аксенов 1918: 26) 22 из 32 строк составляются из ямбов (21 четырехстопный и 1 пятистопный), которые несистемно чередуются со строками, не соответствующими определенной схеме (за исключением одного четырехстопного хорея). В «Сколько б я не окрестил зулусов...» (Аксенов 1916: 41) установить в первых 8 стихах хореическую инерцию (можно поговорить о вольном хорее) несложно, но стр. 9 («Прочерчиваюсь без перспективы») уже не поддается стопному делению; в дальнейшем хорей чередуются с неопределенными размерами, как «По неокаемляемому говоруну, свет, мигни» (стр. 19) или «В этом перпендикулярном воздухе» (стр. 23). Такой же хореический стих со спорадическими отступлениями от метра замечается в «La tour Eiffel I» [так в тексте] (Аксенов 1916: 44–45). Высший уровень сложности наблюдается в «La tour Eiffel II» [так в тексте] (Аксенов 1916: 45–46): вначале сти-

¹² Он прежде всего возражал работам Поля Веррье (*Essai sur les principes de la métrique anglaise*, 1909 г.) и Э. Ландри (*La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, 1911 г.): «[Они] оперируют по внешним линиям и не строят формул для групп стихов, так что стих для них держится только звуками (эта точка зрения лично для меня неприемлема)» (Аксенов 2008а: 66).

¹³ Триоль – это фигура из 3 нот одинаковой длительности, которые в совокупности делятся, как 2 нормальные ноты того же достоинства; кварта – 4 ноты как 3 нормальные ноты; квинтоль – 5 как 4.

¹⁴ Среди исключений стоит упомянуть работу Георгия Печорова (2003) о роли интонации в понимании стихотворного ритма Маяковского.

¹⁵ «Каденца из прошлого», «Меркаба», «Диалог» (Аксенов 1916: 4, 32–34); «Эйфелея III», «Эйфелея VII», «Эйфелея XI», «Эйфелея XIV», «Эйфелея XV», «Эйфелея XIX» (Аксенов 1918: 2–4, 8, 12–17, 19–20).

¹⁶ Исключение из правила – *Серенада* (1920 г.), в которой чередуются 4-стопные и 2-стопные ямбы.

хотворение напоминает 3-иктный дольник на фоне анапестической схемы (кстати, с непривычной для трехсложных размеров ритмикой трибрахия), далее встречаются более свободные ритмы (например, «Где сервируют научно препарированный поезд», стр. 32); а в конце (стр. 39–41) возвращается дольник. Подобная структура употребляется в «Эйфелее VIII» (Аксенов 1918: 9) и в «Эйфелее I» (Аксенов 1918: 1). Особенно интересным является это последнее стихотворение: в начале чередуются четырехстопные (нечетные строки) и двухстопные анапесты (четные строки); в центральной части (стр. 7–25) стихи будто постепенно «освобождаются» от начального размера, тем не менее сохраняя более или менее равное число ударений (в нечетных стихах с 3 до 5; в четных – с 2 до 3) и слогов (в нечетных – с 9 до 13; в четных – с 5 до 10) и случайные силлабо-тонические инерции (стр. 19: «Белая пена – согласие их помела»); в конечной части (стр. 26–40) наблюдается постепенное возвращение к ритму начала, хотя и с небольшими отступлениями (две последние строки являются дольниками).

Эти стихотворения, вероятно, отвечают единому принципу: вначале дается силлабо-тоническая форма, которая ориентирует нас на «автоматизированное» чтение; далее форма «деформируется» (иногда становится неузнаваемой), так что читательские ожидания обмануты, и автоматизм ломается; к концу возвращение к ритму начала указывает на циклический характер стихотворения и на присутствие базовой схемы на фоне всего текста. В итоге здесь возникает не эффект создания нового ритмического правила, а эффект нарушения старого. Эти формы сочетания регулярных и свободных размеров в одном тексте, являющиеся интересными для понимания «противосиллабо-тонической» поэтики автора, можно считать самобытной разновидностью так называемого «неупорядоченного» или «гетероморфного стиха»¹⁷, который тогда практиковали Хлебников и Александр Введенский, а к концу XX века – многие авторы, особенно Геннадий Айги и Генрих Сапгир.

С точки зрения метрической новости достойными внимания нам кажутся другие сочинения, в которых наблюдается полный отказ от силлабо-тоники в пользу чистой тоники: эпизодические ритмы двухсложных и трехсложных размеров в некоторых синтагмах стиха оказываются несистемными; невозможно распознать ни дольник, ни тактовик в качестве основного размера, так как часто встречаются длинные безударные ин-

¹⁷ См. определение А. Андреевой и Ю. Орлицкого (2009: 368), которые ввели этот термин: «[...] по мере развертывания текста в нем постоянно происходит изменение текущих конструктивных закономерностей стиховой структуры: “теряется” и вновь возникает рифма, отдельные строки имеют отчетливую силлабо-тоническую структуру, другие – тоническую; кроме того, могут встречаться и попарно зарифмованные строки раешника, и свободный стих. Варьируются также стопность стиха, объем клаузул, способы рифмовки и, соответственно, строфика. При этом строки аналогичной структуры, как правило, объединяются в небольшие (от двух до пяти и более строк) группы (строфоиды), что позволяет читателю выработать установку на тот или иной тип стиха, которая затем также закономерен нарушается».

тервалы (4 слога или больше), обусловленные многосложными словами. В таком случае можно говорить о некоей полиметрии, основанной на сочетании дольников, тактовиков и так называемых «строгих акцентных стихов» (безударные интервалы – до 4 слогов) и «многоинтервальных акцентных стихов» (5 или больше слогов)¹⁸. Однако при внимательном рассмотрении представляется возможным дать более точное определение стихотворной формы, относящейся к группе текстов Аксенова.

Речь идет прежде всего о 6 стихотворениях, которые, вполне вероятно, относятся к плану третьего сборника стихов «Оды и танцы» (Фарсетти 2015): «Изменчиво», «Темп вальса», «Довольно быстро», «Широко», «В восточном роде» (Аксенов 2008б: 146–149, 156–157), «Мерно потом быстро» (ОР ИМЛИ). Анализируя их, видно, что из итоговых 199 стр.: ударения в строку варьируются с 2 до 5, но у большинства строк 3 или 4 икта (88 %: 66 % с 3; 22 % с 4); число слогов идет с 5 до 17, большинство же строк имеет от 7 до 11 слогов (83 %; 45 % с 8 до 9). Интересно заметить, что приведенные средние данные 6 стихотворений очень похожи на данные, полученные из каждого отдельно взятого стихотворения:

	Широко	Мерно п. Быстро	Темп вальса	В вост. роде	До- вольно быстро	Измен- чиво	Средние данные
Частота ударных сл. в стр. (% 2/3/4/5)	18/71/7/4	12/69/19/0	19/66/12/3	12/71/17/0	3/89/8/9	11/50/28/11	8/66/22/4
% строк с числом слогов от 7 до 11	82%	93%	97%	92%	92 %	56 %	83 %

Небольшие отличия стихотворений, вероятно, зависят от ритмических особенностей каждого текста в соответствии с указанием заглавия, напоминающего обозначение музыкальных темпов: например, в «Широко» длинные междуударные интервалы придают ощущение медленности ритма, в противоположность «Довольно быстро», где междуударные интервалы и сами стихи в среднем короче; об этом уже подробно написано (Фарсетти 2014; 2015). В данном случае для нас важно другое: подобную форму можно описать не просто как акцентный стих, а как акцентный стих с тенденцией к 3–4-иктному и к 7–11-сложному. Иными словами, этот стих имеет некие ограничения с точки зрения числа слогов и ударений, подобно силлабо-тонике, и, таким образом, оказывается удивительно упорядоченным, тем временем избегая равномерности силлабо-тоники. Видимо, подобная форма отвечала склонности Аксенова к ритмам, упорядочивающим художественный материал, но в то же время достаточно свободным, близким к «живой речи».

¹⁸ Для определений этих терминов: Брейдо 1996. М. Гаспаров (1993а: 142) использует только термин «акцентный стих», или в случае народного стиха, когда междуиктовые интервалы эпизодически достигают 4 слогов, – «расшатанный тактовик» (Гаспаров 1997: 130).

Эта метрическая особенность не ограничена стихотворениями из проекта «Оды и танцы»; менее упорядоченно она встречается в стихотворениях «Курильщик», «22 mars 1914. Paris» (Аксенов 1916: 23, 40), «Эйфелея IX» и «Эйфелея XXV» (Аксенов 1918: 9–10, 25). Подобный принцип конструкции можно узнать в стихотворениях «По несмятой скатерти...», «До последней запятой не брошу...», «В тяжести вся опора...», «Снова славится вечер властный...» (Аксенов 1916: 7–12, 22, 27), которые имеют стихи от 1 до 4 икта (на похожей частоте), а слоги обычно варьируются от 5 до 11; в стихотворениях «Эйфелея IV», «Эйфелея XIII» и «Эйфелея XXIX» (Аксенов 1918: 4, 14–15, 28), которые имеют больше всего 2 и 3 икта (соответственно: 37 % + 44 %; 37 % + 54 %; 23 % + 57 %), а большинство слогов варьируется от 7 до 11. Еще раз можно сблизить опыт Аксенова с современными опытами: теперь речь идет о В. Маяковском, К. Большакове, В. Шершеневиче, которых можно считать основоположниками русского тонического стиха в начале 10-х гг. (Дроздов 2014); дальнейшие исследования могли бы попытаться установить, чем и насколько отличается форма Аксенова (предлагаем ее назвать «довольно упорядоченный тонический стих») от форм этих и других поэтов начала XX века.

Помимо того, Аксенов экспериментировал с более свободными формами (хотя всегда с рифмой), в которых трудно уловить даже приблизительную регулярность в числе слогов и ударений: это случай с отрывками из поэмы «Первое» и «Второе» (ударения/стр. 1–11, число слогов 1–32), стихотворений «Перчатки, щетка и подсвечник» (ударения/стр. 2–10, число слогов 6–35) (Аксенов 1916: 21) и немного более упорядоченно «Диагноз» (2–8; 5–23) (Аксенов 1916: 35), «Эйфелея XII» (1–7; 4–21) и «Эйфелея XXIV» (1–7; 3–21) (Аксенов 1918: 14, 25). Такие стихи можно приписать либо к верлибру, либо к акцентному стиху, в зависимости от определения (см. примеч. 11); они не отличаются большим своеобразием в контексте эпохи.

Наоборот, особый интерес представляет размер, использованный в трех стихотворениях сборника *Эйфелеев* (V, X, XXX): чрезвычайно длинные рифмованные стихи (до 60 слогов и больше, 25 в среднем). Часто использованы богатые рифмы (как повороты/вороты): наверное, для того, чтобы воспринимать слухом подобный стих как стих, поэт хотел усилить звуковую ощутимость конца строки. По такой же причине, видимо, в длинных строках Аксенов использовал парную рифму (в V: 40 стр. из 53; в X: 50 стр. из 74; в XXX: 40 стр. из 54); перекрестная рифма, обычная у Аксенова, встречается лишь в более коротких строках.

В этом случае для создания такой необычной формы, как нам кажется, Аксенов реализовал своеобразное слияние противоположных несиллабо-тонических образцов.

Один образец – это раешный стих, фольклорная форма, которую, тем не менее, употребляли многие писатели как подражание народной поэзии (см. *Сказка о попе и работнике его Балде* Пушкина и эксперименты Хлебникова), в том числе Демьян Бедный в своей сатире и Маяковский в

агитационных стихах (Квятковский 1966: 235–237; Богомолов 1995: 80–82). Эти три оды Аксенова напоминают раешный стих из-за использования парной рифмы (даже с соблюдением чередования мужских и женских окончаний), из-за отсутствия силлабо-тонических констант и из-за шуточного и сатирического характера, подчеркнутого комическими рифмами. Например, в стр. 13–14 «Эйфелеи V»: «Видел Ты меня в бане, видел меня пьяным, видел меня во всех видах и даже / Не под смоковницей, а в гостинице Эрмитаже» (Аксенов 1918: 5), или морковь/любовь (во вкусе Саши Черного) в стр. 11–12 «Эйфелеи X». Иногда шутка доходит до богохульства, впрочем достаточно типичный элемент антикультуры народа¹⁹; в «Эйфелее V» (стр. 48–49): «Да ведь это, собственно то говоря, еще не известно, кто сопутствует Христу при втором пришествии, а когда был приход первый / Записано единогласно, что любимым обществом Его были портовые моряки, земские стражники и святые стервы» (Аксенов 1918: 6).

Намеки на религию дают нам возможность предположить, что другой образец Аксенова – христианские стихи Александра Добролюбова. В сборнике *Из книги невидимой* (1905) встречаются стихотворения с очень длинными строками, как у Аксенова, хотя нерифмованными: «Господи, благослови меня ходить спокойно, делать благо не торопясь, чтоб я не делал его только по видимости, чтоб не забывать мне душу блага. / Суетные скорые мысли современных людей удали от меня, потому что я вижу речку Твою – спокойную, тихую. / Господи, Ты знаешь меня, я вышел к людям, к их ученьям, к их книгам – только ради братьев моих – чтоб чужие оружия не победили смиренных братьев моих. / Господи, благослови чтоб [...]» (Добролюбов 1983: 144). В «Эйфелее V» (стр. 12–14) наблюдаются подобные обращения к Богу, но, очевидно, в пародическом духе: «Господи, да не сам ли Ты возложил крест на ишачку и на ишака. / Видел Ты меня в бане, видел меня пьяным, видел меня во всех видах и даже / Не под смоковницей, а в гостинице Эрмитаже» (Аксенов 1918: 5). Трудно предположить, что такой знаток метрики и символистской поэзии, как Аксенов, не был знаком с этими крайними опытами. В то же время он мог намекать и на сборник стихов Поля Клоделя *Corona benignitatis anni Dei* (1915 г.)²⁰: помимо заметной длины строк и религиозного содержания, здесь встречается и парная рифма.

En ce petit matin de l'An tout neuf, quand le givre sous les pieds est criant
comme du cristal,
Et que la terre en brillant, future, apparaît dans son vêtement baptismal,

¹⁹ Борис Успенский (1994: 131–132) считает непристойность и глумление над христианским культом формами антиповедения народа, который полностью не отказался от языческих обрядов и нравов и поэтому противопоставляет их ценностям высокой христианской культуры.

²⁰ В письмах С. П. Боброву Аксенов (2008а: 71, 74) просит оформить фронтиспис *Неуважительных оснований* по образцу какойто книги Клоделя: сопоставление фронтисписов дало нам возможность предположить, что речь идет скорее об этом сборнике стихов 1915 г., чем о трактате *L'art poétique* (1907 г.), как думает Н. Л. Адашкина (2008: 508).

Jésus, fruit de l'ancien Désir, maintenant que Décembre est fini,
Se manifeste, qui commence, dans le rayonnement de l'Épiphanie (C Claudel
1915: 16).

Совпадения ли это или указанные тексты были действительно объектом пародии Аксенова²¹; безусловно, в его стихе узнаются реминисценции церковных жанров: с некоторой осторожностью можно провести параллель с молитвословным стихом²² (по образцу поэзии Добролюбова), в его сочинениях, несомненно, замечается шуточное обыгрывание доксологии («Так, потому что пора, и Тот, Чья власть / Поставила горы, Кто повелел свет, положил магниту северюг / Чьи Одного Сила, Слава, Престола, Господства» (Аксенов 1918: 4–5), ср. «Ибо Твое есть царство и сила и слава во веки веков»), акафиста («Радуйся, прибежище наше, высь наша, ласкание наше; радуйся, столп и утверждение наше, самая высокая на всем Земном шаре, из крестового железа склепанная, радуйся, публичная башня» (Аксенов 1918: 6)) и первой заповеди («Нет мне иного палладиума, кроме Тебя – публичная, / Нет мне иного откровения, кроме чести Твоей открытости» (Аксенов 1918: 11)).

Интересно, что лексика и символика религии использованы не только в функции богохульства (которая, как мы сказали, объясняется ориентацией на жанр раешного стиха), но и для обожествления Эйфелевой башни: «И нет мне дела до тех, кто теперь не знал Тебя, кто не молится Тебе, кто не верит в Тебя, – кто меня бедней» (Аксенов 1918: 30); крест Христа сравнивается с многочисленными крестами башни («[...] сколько на башне совершено распятий. / Распятий энергии, связывающей и тайно образующей металла молекулы, / Херувимы звенящие системы неразрывной крепости» (Аксенов 1918: 11)). В других стихах одного и того же сборника встречаются намеки на евангельский чудесный лов рыбы (сравнение между рыбной сетью и сетью башни): «Сетью закинуты на / Город, что не найти острее, / Как на тот, незадачливый борт / Ловли, в полночь, Генисарета... / И по-прежнему этот жест простерт / Над злобой всякого поэта» (Аксенов 1918: 9); еще можно заметить, что сеть башни определяется как «душеспасительная» (Аксенов 1918: 24), а это отсылает к словосочетанию «душеспасительные книги»; помимо этого, башня

²¹ Среди возможных интертекстов можно еще выделить *Les Pâques à New York* Блеза Сандра (1912 г.) и *Zone* Гийома Аполлинера (1913 г.), два из самых известных авангардных стихотворений того времени. В большей степени удивительным сходством в теме, нежели структурой стиха (стихи с парной рифмой не такие длинные) они напоминают три оды Аксенова: отношение между современной урбанизацией и христианской верой. У Сандра выражается чувство трагического одиночества, испытанное в обезличивающих городах, где религиозные ценности потеряны. Ближе к чувству Аксенова оказывается Аполлинер, из-за иронии, направленной к отсталости Европы, которая еще подавлена наследием древней культуры, несмотря на технический и научный прогресс.

²² В определении этой формы, возникшей как перевод библейских псалмов, большую роль играют интонация и синтаксические параллелизмы, часто в форме анафоры и повторений религиозных формул (Тарановский 1968). Такие элементы встречаются недостаточно систематически у Аксенова.

сопоставляется с Девой Марией («Железная и пламенная дева» (Аксенов 1918: 16) также с использованием эпитета «лилия».

Как нам кажется, в итоге в этих трех стихотворениях реализуется главная идея целого сборника: прославление Эйфелевой башни (символ технологического прогресса), которое выражается также в форме культа техники взамен христианства. Подобная концепция передана не только лексикой, но и метрическими средствами²³, т. е. возможностью уловить при чтении стихотворные формы с присущими им противоположными значениями: раешный стих, комический характер которого способствует унижению религии, и христианский стих, восхваляющий характер которого способствует превозношению науки (путем замещения божественных имен Эйфелевой башней в церковных формулах), не без тонкой иронии²⁴.

Последняя заметная форма Аксенова – это один из редких случаев силлабического стиха в начале XX века²⁵. Речь идет об «Эйфелее XXII» (Аксенов 1918: 23):

Аспидом мансарды, рустами их зданий,
Оплетаешь Милой поющие токи
Дымчатый вершитель моих назиданий
Многоок далекий.
Сняв со счет лет двести; бурбонских историй
Знамена по ветру, летает там пудра,
Где ныне прославлен одной из факторий
Руконог премудро.
А в месте почета, шелками облитый
Смотрел как проносят эспантон и банник
Подбородком острым, рвя линии свиты
Риторист посланник.
Определив тесно в небо выспрь улета
Перенапрягая лук словесных радуг
Незаконоломно буднего намета
Цифровых укладок
Устраивал тайну. Перевоплощений
Отвергнуты нами буддистские басни
Но не отрицаем иных прощений:
Кто простит прекрасней

²³ Согласно М. Гаспарову (1999: 12), «[д]ля впечатления от стихотворного текста ритм оказывается важнее, чем словесное наполнение». По этому поводу он говорил о «памяти метра» (там же: 16), предполагая «экспрессивный/семантический ореол стихотворного размера» (там же: 13).

²⁴ Аксенову были чужды тенденции идолопоклонства современной технологии подобно «modernolatria» итальянского футуризма и французского *Paroxysme*).

²⁵ М. Гаспаров (1993а: 145–148) приводит только редчайшие образцы В. Жаботинского (Перевод из Х. Н. Бялика), С. Шервинского (Из *Стихов об Италии*), и Н. Гумилева (перевод из Т. Готье); Н. Богомолов (1995: 32) ссылается на перевод Мандельштама из Петрарки. Общая черта этих опытов – стилизация иностранных систем стихосложения (и в переводе, и в собственных стихах). Во второй половине XX века можно заметить ближе к случаю Аксенова стилизацию Кантемира И. Бродским (там же).

Башни среброкудровой, ввысь бьющей гнев слова?
 «Завет, данный нами, всетаки чтите ль?»
 Спрашивает строго с подзвездного крова
 Кантемиручитель.

Стихотворение состоит из шести четверостиший, каждое из которых имеет три 12-сложного с женской цезурой после шестого слога и один 6-сложный. Нет сомнений, что метрическая схема – силлабическая: обязательное ударение на пятом слоге каждого полустихия способствовало бы хореической инерции, но частое отсутствие ударения на нечетных слогах не позволяет ощутить силлабо-тонику; помимо того, все окончания строки – женские. Все же надо заметить, что двенадцатисложный стих был очень редким в русской силлабической традиции между XVII и XVIII веками: как правило, употреблялись размеры польского происхождения: 8-сложный (4+4), 11-сложный (5+6), и больше всего 13-сложный (7+6) (Гаспаров 2000: 32–33). В *Письме Харитона Макетина...* (1742–1743) Кантемир допускал 12-сложный (6+6), но, как и все его предшественники, он обычно использовал 13-сложный (в том числе в его знаменитых сатирах)²⁶. Кроме того, для Кантемира цезура в 12-сложном (как и в других размерах) могла быть мужской или дактилической: ударение могло стоять на шестом или на четвертом слоге, таким образом избегая эффекта двойного 6-сложного.

Иными словами, силлабический стих Аксенова ощущается как экспериментальный: замечаются некоторые крайние ритмические эффекты: однословные полустихия («Перенапрягая», «незаконолотно», «перевоплощений»), межстрофные переносы, очень редкие в русской поэзии (Гаспаров 1993б: 15), и некоторые отступления от метра (включение двух 11-сложных и одного 13-сложного). Возможно, Аксенов хотел использовать форму, отсылающую и к давней традиции силлабики, и к креативной свободе авангарда, чтобы реализовать то самое слияние прошлого и настоящего, которое наблюдается в плане содержания. В первом 4-стишии встречаются намеки на Париж начала XX века («поющие токи» – радио, иллюминация Эйфелевой башни), во втором и в третьем – на Париж XVIII в. («Сняв со счет лет двести»), где жил «риторист посланник» Кантемир. В последнем 4-стишии два времени объединяются: загробный голос Кантемира звучит в XX веке, спрашивая о почитании какого-то завета. Вероятно, религиозные слова подразумевают соблюдение правил силлабики (в четвертой строфе намеков на поэтическую технику, см. «лук словесных радуг»).

Именно распознавание силлабики в этом стихотворении позволяет нам думать, что на Кантемира автор ссылается из-за его деятельности в качестве теоретика стиха: он даже мог бы служить эмблемой всей русской силлабической системы, так как выражается во множественном числе

²⁶ «[...] на 2610 стихов Кантемира, написанных после 1742 г., имеется всего один двенадцатисложный стих, остальные – все тринадцатисложные» (Тимофеев 1928: 45).

(«завет, данный нами»). На вопрос «учителя» («завет» силлабических поэтов соблюдается в XX веке?) Аксенов как будто отвечает самим выбором метра. Не стоит забывать, что Кантемир попытался реформировать силлабический стих против применения немецкой системы, и что развитие силлабики, согласно идее Аксенова, естественно привело бы к верлибру (см. выше). Итак, XVIII и XX века считаются тесно связанными, потому что в первом эволюционный процесс силлабики прервался, а в другом должна была бы реализоваться его последняя стадия. С этой точки зрения текст Аксенова – знак почета «несправедливо» покинутой два века назад силлабической поэзии, которая позволила бы русскому стихосложению снискать те же технические достижения, что и у западных стихосложений, в частности у французского. Кажется, что технологическое развитие, восхваленное в содержании *Эйфелеев*²⁷, *отражено и в разнообразных попытках Аксенова развить русское стихосложение, которые встречаются не только в этом сборнике (см. выше).*

Хотя рассмотренная форма является уникалом в творчестве Аксенова, бегло заметим, что еще два коротких текста (4-стишия) из *Неуважительных оснований* напоминают «авангардную» силлабику. В «Не надо ни боксировать, ни фехтовать, ни плавать...» (Аксенов 1916: 26), несмотря на очевидный ямбический ритм первой строки, узнается силлабическая равномерность: нечетные строки имеют 15 слогов, а четные 19, с женским окончанием и достаточно ровными полустипами (8+7 и 7+8, с дактилической и мужской цезурой; 11+8 и 12+7 с женской цезурой); в «Милые мои друзья! – Облака, облака в улице...» (Аксенов 1916: 42) три строки 15-сложные (если учитывать сверхсхемное дактилическое окончание первой строки) и одна 13-сложная, хотя трудно отличить цезуру. В любом случае, можно считать эти стихи очередными ритмическими экспериментами с тенденцией в этот раз к силлабическому регулированию.

Невероятное богатство стихотворных форм Аксенова может наконец быть осознанным в полной мере. Тогдашний (и последующий) слабый интерес критики к его стихам не способствовал обнаружению таких новшеств в контексте эпохи и русского стихосложения вообще. Поэтому независимо от художественной ценности поэзии Аксенова в целом не стоит сомневаться в значительности его фигуры для истории русской метрики.

ЛИТЕРАТУРА

- Адашкина Наталья. «Комментарий». Аксенов Иван. *Из творческого наследия*. Т. 1. Москва: РА, 2008: 486–638.
- Аксенов Иван. *Неуважительные основания*. Москва: Центрифуга, 1916.
- Аксенов Иван. *Эйфелеи* [1918]. Отдел редких книг. Историческая библиотека. Москва.
- Аксенов Иван. «[Рецензия] Журналы. “Пролетарская культура” №№ 13–14. – “Кузнеца” №№ 1–3. – “Творчество” №№ 5–6. – “Москва” №№ 4–5. “Красный балтиец” № 1.

²⁷ Заметим, что обычное в этом сборнике восхваление Эйфелевой башни наперекор религии встречается и в настоящем стихотворении (стр. 17–22).

- “Красноармеец” №№ 18, 20–22. “Раненый красноармеец” № 1. “Красный пахарь” № 8. – “Лава” № 2». *Художественное слово* 2 (1920): 66–67.
- Аксенов Иван. «[Рецензия] Сто пятьдесят [так в тексте] миллионов. Поэма. М. 1921 г. Госиздат». *Печать и революция* 2 (1921): 205–206.
- Аксенов Иван. «К беспорядку дня». Лапин Борис и др. *Московский Парнас. Сборник второй*. Москва, 1922: 3–11.
- Аксенов Иван. «[Рецензия] Андрей Белый. Офейра. М. 1922». *Печать и революция* 7 (1922): 319–320.
- Аксенов Иван. «[Рецензия] Илья Сельвинский. Записки поэта. Повесть. Гиз. М. 1928 г. Стр. 94. Со вкладным листом. Ц. 1 р. 25 к.». *Красная новь* 4 (1928): 241–243.
- Аксенов Иван. *Из творческого наследия*. Т. 1. Москва: РА, 2008.
- Аксенов Иван. *Из творческого наследия*. Т. 2. Москва: РА, 2008.
- Аксенов Иван. «Мерно потом быстро». Отдел рукописей Института мировой литературы. Москва. Ф. 15. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 3.
- Андреева Анна, Орлицкий Юрий, «Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии». Прохоров Александр, Скулачева Татьяна (ред.). *Славянский стих VIII: Стих, язык, смысл*. Москва: Языки славянских культур, 2009: 365–389.
- Богомолов Николай. *Стихотворная речь*. Москва: Интерпракс, 1995.
- Брейдо Евгений. «Акцентный стих Маяковского». Бак Дмитрий и др. (ред.). *Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова*. Москва: РГГУ, 1996: 51–60.
- Гаспаров Михаил. «Русский ямб и английский ямб». Ярцева Виктория (ред.). *Philologica. Исследования по языку и литературе*. Ленинград: Наука, 1973: 408–415.
- Гаспаров Михаил. «Буквализм словесный против буквализма ритмического (неизданный перевод из “Пана Тадеуша”)». Шапир Максим (ред.). *Quinquagenario Alexandri Piłsini oblata*. Москва: MGU, 1990: 53–62.
- Гаспаров Михаил. *Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях*. Москва: Высшая школа, 1993.
- Гаспаров Михаил. «Стих и грамматика. Введение». Красильникова Елена (ред.). *Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста*. Москва: Наука, 1993: 14–20.
- Гаспаров Михаил. «Русский народный стих и его литературные имитации». Гаспаров Михаил. *Избранные труды*. Т. III. *О стихе*. Москва, Языки русской культуры, 1997: 54–131.
- Гаспаров Михаил. *Метр и мысль*. Москва: РГГУ, 1999.
- Гаспаров Михаил. *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*. 2-е изд. (дополненное). Москва: Фортуна Лимитед, 2000.
- Давыдов Данила. «Сергей Нельдихен: поэзия и репутация». Нельдихен Сергей. *Органное многоголосье*. Москва: ОГИ, 2013: 7–26.
- Добролюбов Александр. *Сочинения*. Т. 2. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1983.
- Дроздов Владимир. *Dum spiro spero: О Вадиме Шершеневиче, и не только: Статьи. Разыскания. Публикации*. Москва: Водолей, 2014.
- Иванов Георгий. «[Рецензия] СОПО. I-й Сборник стихов. Издание московского союза поэтов Р.С.Ф.С.Р. 4-й год I-го века». *Альманах Цеха поэтов*. Кн. 2. Петроград, 1921: 77–78.
- Квятковский Александр. *Поэтический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1966.
- Орлицкий Юрий. «Русский верлибр: мифы и мнения». *Арион* 3 (1995): 85–91.
- Орлицкий Юрий. «Свободный стих в русской поэзии, критике и литературоведении». Бак Дмитрий (ред.). *Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова*. Москва: РГГУ, 1996: 203–220.
- Орлицкий Юрий. *Стих и проза в русской литературе*. Москва: РГГУ, 2002.
- Печоров Георгий. *В. В. Маяковский и XXI век: эстетический кодекс чести, эстетика и поэтика в его творчестве*. Москва: РИЦ «Альфа», 2003.
- Пяст Владимир. *Современное стиховедение. Ритмика*. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1931.
- Тарановский Кирилл. «Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI–XIII вв.». Kučera Henry (ред.). *American Contributions to the VI International Congress of Slavists. Prague, 1968, August 7–13. Vol. I. Linguistic Contributions*. The Hague – Paris: Mouton, 1968: 377–394.

- Тарлинская Марина. «Ритмический буквализм? О том, как Иван Аксенов переводил Елизаветинцев». Гаспаров Михаил, Скулачева Татьяна (ред.). *Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. Материалы международной конференции 19–23 июня 1995 г.* Москва: Наука, 1996: 147–155.
- Тимофеев Леонид «Силлабический стих». Петровский Михаил, Ярхо Борис (ред.). *Ars poetica. Сборник статей.* Вып. II. *Стих и проза.* Москва: ГАХН, 1928: 37–71.
- Успенский Борис «Заветные сказки» А. Н. Афанасьева. Успенский Борис. *Избранные труды.* Т. 2. Москва: Гнозис, 1994: 129–150.
- Фарсетти Алессандро. «Место музыки в творчестве поэта-футуриста И. А. Аксенова». Гузаиров Тимур (ред.). *Русская филология.* 25. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2014: 234–242.
- Фарсетти Алессандро. «Из наследия русского авангарда: неизвестная книга стихов Ивана Аксенова “Оды и танцы”». Новицкас Любовь, Першкина Анастасия, Федотов Андрей (ред.). *Текстология и историко-литературный процесс: III Международная конференция молодых исследователей: Сборник статей.* Москва: Лидер, 2015 (печатается).
- Черникова Галина. *Поэтика русского верлибра во второй половине XX века.* Астрахань, 2005.
- Шенгели Георгий. *Техника стиха.* Москва: Советский писатель, 1940.
- Якобсон Роман. *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским.* Берлин: «Опояз» – МЛК, 1923.
- Bailey James. “The Evolution and Structure of the Russian Iambic Pentameter from 1880 to 1922”. *International Journal of Slavic Linguistics* XVI (1973): 119–146.
- Claudel Paul. *Corona Benignitatis anni Dei.* Paris: NRF, 1915.
- Janecek Gerald. *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930.* Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Lazzarin Francesca. “Al crocevia di modernismo e avanguardia. *Al’imetr. Tragorel’efvprozostiche* (1919-1921) di M. A. Zenkevič”. *Russica Romana* XVIII (2011): 33–57.
- Unbegaun Boris. *Russian versification.* Oxford: Clarendon Press, 1956.

Алесандро Фарсети

ОПИС РУСКОГ СТИХА ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА: АВАНГАРДНИ ОГЛЕД ИВАНА АКСЈОНОВА

Резиме

Песничке форме футуристе И. А. Аксјонова (1884–1935) до сада нису привлачиле пажњу истраживача руске позије почетка XX века. Међутим, у његовим стиховима можемо пратити велики избор алтернативе силабо-тонике, који не представљају само одјек експеримената, карактеристичних за дату епоху, него и прилично самосвојна (премда и маргинална) метричка решења, која одступају од општеприхваћених класификација у верологији. Поред својеврне особитости «хетероморфног стиха» (почетна силабо-тоничка форма се замењује у даљем тексту тоничком или слободном, а на крају се враћа силабо-тоници), срећемо посебне акценатске стихове с тенденцијом да имају сличан (а не истоветан) број иктуса и слогова (предложили смо дефиницију «веома уређеног акценатског стиха»), невероватно дугачке (до 50 слогова) римоване стихове, а такође експерименталне силабичке стихове. Осим тога, испољавање употребљених стиховних облика понекад оријентише на схватање текстова, у складу са семантиком, обично ушифрованом у метар: тако, у једном случају препознајемо чудан спој хришћанског стиха Доброљубова и фолклорног стиха, што истиче подргљив и истовремено одички карактер текста.

Кључне речи: Иван Аксјонов, хетероморфни стих, веома уређен акценатски стих, силабички стих, семантика метра.

Анджелина Мичич
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
andjelina.micic@hotmail.com

МИР И ПРИРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ А. И. ВВЕДЕНСКОГО

Статья посвящена понятию природы в поэзии Введенского. В творчестве поэта в центре внимания находится триада время – смерть – Бог, тесно связанная не только с самой природой, но и с понятием мира вообще. Его поэзию следует воспринимать как своего рода философию мироздания, отсылающую нас к космогониям древних философов. Особое внимание уделяется первостихиям и их символике в творчестве поэта. В статье также рассматривается роль человека в созданном поэтом мире. В творчестве Введенского она второстепенна, и человека, пытающегося понять и объяснить вечную триаду своим разумом, сопровождает негативная коннотация.

Ключевые слова: Введенский, природа, первостихии, космогония, человек.

This article is dedicated to the concept of nature in poetry of Vvedensky. In the poet's creative work the focus is in the triad time – death – God which is firmly bounded, not only to nature, but also to perception of the world in general. His poetry should be regarded as distinct philosophy of world's creation which leads us to cosmogony of ancient philosophers. Special attention is dedicated to primal blind original elements and their symbolism in the poet's creative work. In this article is, also, considered the role of men in the poet's world. Men, who tries to explain everlasting triad using common sense is outlined secondary and followed by a negative connotation.

Keywords: Vvedensky, nature, original elements, cosmogony, Men.

Природа является неотъемлемой частью человека. Наблюдая явления природы и всё, что происходит вокруг, человек пытается описать и объяснить, каким образом создан окружающий его мир. Это творческое начало в человеке заметно с самых древних времён и в изобразительном искусстве (рисунки в пещерах), а позже и в литературе. Именно творческое начало, в сущности, является главным отличием человека по отношению к животному миру¹.

В данной статье мы попытаемся описать, как выглядит мир, созданный поэтом-обэриутом, созидателем и даже творцом, так как в его

¹ Ср. со словами Бердяева: «Но человек есть также по природе своей творец, созидатель, строитель жизни, и жажда творчества не может в нем угаснуть» (1926: 26).

произведениях мы наблюдаем не простое подражание природе, а настоящую манеру создания, уникальный стиль, захватывающий своей одновременной легкостью при чтении и трудностью в понимании. В своем открытом письме Введенскому Н. Заболоцкий пишет: «Стихи не стоят на земле, на той, на которой живем мы. Стихи не повествуют о жизни, происходящей вне пределов нашего наблюдения и опыта, – у них нет композиционных стержней. Летят друг за другом переливающиеся камни и слышатся странные звуки – из пустоты; это отражение несуществующих миров» (Введенский 1993, 2: 176). Введенский действительно задавался вопросом, что находится вне нашего разума-оболочки. И именно так, по его мнению, должно выглядеть нормальное восприятие мира, а обыденный и «нормальный» взгляд на мир он считал «заумным и фантастическим»². В мире Введенского природа по настоящему говорит, но человеку навсегда останутся непонятными ее звуки. Мир Введенского – это всеобъемлющая природа. Мир Введенского – это несчастье человека, вызванное невозможностью соединиться с ней, и это наиболее наглядно показано в стихотворении «Мне жалко что я не зверь». В творчестве Введенского с природой связана его знаменитая триада время – смерть – Бог, которую можно наблюдать практически во всех его произведениях, если не считать стихи, написанные для детей (хотя и там есть некоторые намеки на темы, интересовавшие поэта, например, в стихотворениях «Колыбельная», «Когда я вырасту большой», «Птички»). Для того, чтобы осуществить попытку показать мир в восприятии Введенского, нам придется сперва обратить внимание на первостихии, а конкретно на воду, воздух, огонь и землю.

Первостихии

Для начала мы обратимся к античным космогониям, так как уже там мы встречаем неоднократные попытки определения первоматерий. Богомоллов писал, что исследование первых философов о природе есть изучение вещей, требующее «выхода за их пределы», в «природу». Но в то же время – это исследование самих наблюдаемых вещей. Такие исследования требовали соотнесение природы с «божественными» атрибутами и обращение к «вечному и нестареющему» в ней, но одновременно философы должны были обращаться и к реальной аргументации, так как это являлось «необходимым условием относительной автономии философии» (2006: 55). То же самое мы встречаем и у Введенского. Во-первых, в его творчестве присутствует уже указанный нами выход за пределы разума (недаром поэт называл себя авторитетом бессмыслицы). Во-вторых, обращение к вечному и нестареющему можно связать с обращением поэта к триаде время – смерть – Бог. И последнее, необходимость реальной

² Друскин добавляет к этому знаменитое высказывание Введенского по поводу одной статьи: „заумны не мои стихи, а эта статья“ (Введенский 1993, 2: 165).

аргументации наблюдается у поэта в многочисленных вопросах, но мы приведем лишь некоторые:

Вопрос:

что мы знаем о Боге
дети, люди, друзья?
(Введенский 1993, 1: 109)

Тумир

Что в мире есть? Ничего в мире нет,
все только может быть?

Кумир

Что ты говоришь? А енот есть. А бобер есть.
А море есть.
(Введенский 1993, 1: 165)

В *Метафизике* Аристотеля мы находим: «большинство первых философов считало началом всего одни лишь материальные начала, а именно то, из чего состоят все вещи, из чего как первого они возникают и во что как в последнее они, погибая, превращаются, причем сущность хотя и остается, но изменяется в своих проявлениях, – это они считают элементом и началом вещей» (1976: 71). У Эмпедокла впервые появилось понятие первостихий, то есть четырех материальных элементов (воды, воздуха, огня, земли). Он первым признал не одно начало движения, а два разных, и притом противоположных – Любовь и Раздор. Эти две силы властвуют над всеми:

Сей непрерывный размен никак прекратиться не может:
То, Любовью влекомое, сходится все воедино,
То враждою Раздора вновь гонится врозь друг од друга.
(Эмпедокл 1999: 185)

По словам Гесиода, прежде всего во вселенной зародился Хаос:

Прежде всего во вселенной Хаос зародился, а следом
Широкогрудая Гея, всеобщий приют безопасный,
Сумрачный Тартар, в земных залегающий недрах глубоких,
И, между вечными всеми богами прекраснейший, – Эрос.
<...>

Черная Ночь и угрюмый Эреб родились из Хаоса.
Ночь же Эфир родила и сияющий День, иль Гемеру:
Их зачала она в чреве, с Эребом в любви сочетавшись.
(Гесиод 1999: 31)

Из данного примера заметно, что Гесиод также показал существование некой силы, которая приводит вещи в движение и которая способствует сочетанию или разъединению вещей. К своим четырем первоэлементам, Аристотель добавил эфир, пятый элемент – силу, обозначающую начало движения. Благодаря сочетанию определенных качеств и движению (эфиру) мы приходим к следующей формуле:

Тепло + сухость = Огонь
 Тепло + влажность = Воздух
 Холод + влажность = Вода
 Холод + сухость = Земля

Если продолжить перечисление, то нельзя не упомянуть самую раннюю материалистическую школу в древнегреческой философии – милетскую школу и её философов. По Фалесу, все рождается из воды или влаги. Он считал, что земля находится на воде, видимо из-за того что «пища всех существ влажная и что само тепло состоит из влаги и ею живет (а то, из чего все возникает, – это и есть начало всего)» (Аристотель 1976: 71). А. Богомолов отмечает, что «представление о том, что земля держится на воде, восходит, видимо, к египетской мифологии, в которой Земля часто уподобляется плоскому блюду, плавающему на воде, тогда как Солнце изображается плывущим по небу в лодке» (2006: 59). С другой стороны, Анаксимандр считал, что первоначалом всего является *ápeiron* – неопределенное первовещество или «природа беспредельного», порождающая противоположности теплого и холодного, сухого и влажного, из которых образуются вещи, в то время как люди и животные возникли из высохшего морского дна. Анаксимен, в свою очередь, утверждал, что из «воздуха», посредством процесса разрежения и сгущения, образуются вода, земля, камни и огонь.

Огонь

Задавшись вопросом, откуда все возникает и куда возвращается, стоики выдвинули учение об «обогневении». Согласно этому учению, мир должен был сгореть в небесном, очищающем, «искусническом огне», из которого рождаются все вещи и в котором сгорает затем весь мир. Этот огонь не имеет отношения к земному, «бесплодному» огню. В творчестве Введенского огненная стихия, прежде всего, отсылает нас к образу смерти. Идея гибели мира и обреченность всех живущих созданий на смерть звучит на протяжении всего его творчества. В статье Литичевского мы находим: «Гибель мира у стоиков в обогневении (*ἐκπύρωσις*) не следует понимать как совершенное исчезновение вселенной. Подверженный гибели мир все равно потенциально вечен, так как за его гибелью обязательно следует его возрождение (*παλιγγένεσις*)» (1995: 201). Может быть, Введенский имел в виду именно такое «очищение мира» в своей поэме «Кругом возможно Бог»:

О с т р о н о с о в.

Ай жжётся.

Ф о м и н.

Что горит.

О с т р о н о с о в.

Диван жжётся. Он горячий.

кресло подо мной закипело.

Ф о м и н.

Беги, беги,

чернильница запела.

Господи помоги.

Вот беда, так беда.

Ф о м и н.

Боже мой. Ковёр горит.

Куда мы себя спрячем.

О с т р о н о с о в.

Ай жжётся,

О с т р о н о с о в.

Всё останавливается.

Всё пылает.

Ф о м и н.

Мир накаляется Богом,
что нам делать.

(Введенский 1993, 1: 150)

Намек на «искуснический огонь» замечен и в стихотворении «Две птички, горе, лев и ночь», когда больше нет «бесплодного» огня («солнце светить перестанет // все живущее завянет // земля поморщится подсохнет // и все как муха сразу сдохнет»), но в последней строчке мы все-таки читаем, что:

дело кончилось пожаром

(Введенский 1993, 1: 91)

Если воспринимать лампу в качестве иероглифа, отсылающего нас к огненной стихии (Введенский сам указывает на это в стихотворении «Значенье моря»: «а когда *огонь* узнаешь / или в *лампе* или в печке» (Введенский 1993, 1: 116) – курсив наш), то ясно становится, что персонажу из стихотворения «Суд ушел» следует внутреннее очищение, провоцируемое не только музыкой (пифогорейское учение рекомендовало музыку для очищения души), но и присутствием лампы (то есть очищающего «искуснического» огня), после чего персонаж-убийца начинает страдать и плакать («он стоял открывши душу / <...> вот как он рыдал / <...> вот как он страдал») в примере:

но чу! Слышно *музыка гремит*

лампа бедствие стремится

человек находит части

он качается от счастья

(Введенский 1993, 1: 123 – курсив наш)

Небезынтересной в этом случае кажется концовка стихотворения «Мне жалко что я не зверь». Внутреннее переживание лирического героя из-за невозможности познать мир полноценно, его тоска, недовольство, стах и обида высказаны в многочисленных повторах: *Мне жалко* (13 повторов), *Мне не нравится* (3), *Мне трудно* (2), *Мне невероятно обидно* (1), *Мне страшно* (9) (Йовович 2006: 176). В «Разговорах» Липавского, есть размышления Введенского о концовке: «Я хотел кончить вопросом: почему я не семя» (Липавский 2000: 204), но в самом конце мы читаем:

мне жалко что я не огонь.

(Введенский 1993, 1: 185)

Древнегреческий философ Феофраст, написавший *Исследование о растениях*, подчеркнул, что «семя является самым скрытым у всех растений, и что в нем заключены влага и тепло» (Феофраст 1951: 39). Огненная стихия в космогонии Введенского связана с жизнью и смертью, с

«огненным» очищением мира, который отсылает нас к божественному началу (мир накаляется Богом), а также с категорией времени (в стихотворении «Четыре описания»: *«Горело все кругом. / Спешило все бегом, бегом. / Впрочем когда следишь за временем, / то кажется что все бежит»* (Введенский 1993, 1: 164) – курсив наш). Если лирический субъект в стихотворении «Мне жалко что я не зверь» выражает свое недовольство (мне не нравится что я смертен) и страх («мне страшно что все приходит в ветхость / и я по сравнению с этим не редкость») такими словами, то *огонь* в конце стихотворения можно трактовать в ключе вечности, не боящейся разрушения и старости, времени и смерти. И, как нам кажется, лирический субъект желает достичь именно такого состояния, не имеющего отношения к земному и бренному. В своей статье «Символика воды и огня в творчестве А. Введенского» К. Ичин и М. Йованович подчеркивают, что «космологические явления солнце, свет, кометы из ряда огненной стихии суть атрибуты Бога, эманации Его, вездесущего» (2006: 70), что подтверждает наше мнение.

Вода

В творчестве Введенского вода является центральной стихией. Со значением этой стихии можно связать не только очевидные понятия вроде «моря», «реки», «ручья», «волны», «дождя», но и создания, обитающие в воде (например, рыбы), а также действия, подразумевающие присутствие воды (купание, плавание), предметы и помещения (фонтан, раковина, ванная), пот (в произведении «Потец») и т. д. Символика воды многозначна. В словаре символов мы находим следующие строки: «Из всех стихий именно вода – наиболее подходящий посредник между огнем и воздухом (эфирными элементами) и землей (элементом твердости). По аналогии с этим вода выступает посредником также между жизнью и смертью, представляя двусторонний, положительный и отрицательный, поток творения и уничтожения» (Керлот 1994: 117). Фундаментальные значения воды относятся не только к материальным первоэлементам, из которой происходят все вещи (как у Фалеса), но и к символу коллективного бессознательного, к первородному хаосу, к смерти и уничтожению, а также к возрождению и восстановлению (в символике крещения смерть затрагивает только природного человека, тогда как возрождается человек духовный). Все эти значения в той или иной мере повлияли на значение водяной стихии в поэтическом универсуме Введенского.

В творчестве поэта прежде всего следует подчеркнуть зловещее предзнаменование водяной стихии. В уже упомянутой статье К. Ичин и М. Йовановича вода связывается со смертью, и это показано на многочисленных примерах (Ичин – Йованович 2006: 67–106). Мы укажем лишь некоторые:

все бояться подойти
блещет море на пути
муха ветхая летит
и крылами молотит
(Введенский 1993, 1: 72)

В данном примере намек на смерть указывает не только море, но и «ветхая муха», обозначающая «бренность жизни и предвосхищение смерти» (Беранович – Кусовац 2006: 126). Связь воды и смерти наблюдается также и в стихотворении «Больной который стал волной» (может быть название стихотворения следует понять как «больной который *умер*»):

Ты знай что ты покойник
и все равно что рукомойник
(Введенский 1993, 1: 79)

Мотив утопленников, нередко встречающийся в произведениях Введенского, тоже относится к смерти людей, причем быстрой и мгновенной:

и <i>мигом</i> все проснулись	сначала Соня вниз пошла
пошли на речку утопать	как яблочко анис
едва воды коснулись	за нею влезли остальные
вода прозрачная текла	и утонули как <i>стальные</i>
от горки к морю вниз	(Введенский 1993, 1: 87 – курсив наш)

В отличие от *немгновенной* смерти, которую хочет лирический субъект в стихотворении «Мне жалко что я не зверь»:

Мне жалко что я не крыша,
распадающаяся постепенно,
которую дождь размачивает,
у которой смерть не мгновенна.
(Введенский 1993, 1: 183)

В стихотворении «Две птички, горе, лев и ночь» море уподобляется смертельному мрамору:

Беда однако в том
ответило хромое горе
что будто мрамор это великое море
(Введенский 1993, 1: 88)

В «Зеркале и музыканте» море находится в *могильном* коридоре:

Иван Иванович
и какова была картина?
Музыкант Прокофьев
весьма печальна и темна
непостижима для меня умна
смотри – в могильном коридоре
глухое воеет море
(Введенский 1993, 1: 93)

В «Кончине моря» читаем:

вот я стою на этих скалах
и слышу мертвых волн рычанье
и на руках моих усталых
написаны слова прощанья
(Введенский 1993, 1: 119)

В следующем примере тот же охотник из «Кончины моря» обращается к морю в женском роде. Охотник собирается покончить с собой, прыгнув со скалы. Таким образом, выражение «вернуться к морю» приобретает значение «вернуться к матери», т. е. умереть (Керлот 1994: 330). В данном ключе следует читать и строки:

море море госпожа
на тебя одна надежда
мы к тебе идем дрожа
(Введенский 1993, 1: 121)

В стихотворениях Введенского наблюдаются некоторые намеки на космогонию Гесиода. Если воспринимать море в качестве первородного хаоса, на что указывает М. Мейлах в «Примечаниях», то следующие строки из стихотворения «Две птички, горе, лев и ночь» можно сравнить с «Теогонией» Гесиода (Черная Ночь и угрюмый Эреб родились из Хаоса):

на что моя величина
скажи скажи хромое горе
из моря я извлечена
[Введенский 1993: I, 90]

о море море
большая родина моя
сказала ночь и запищала
как бедный детский человек
[Введенский 1993, 1: 90]

в речке родина ночей
[Введенский 1993, 1: 117]

Темнота во многих примерах сопровождает море, и, по аналогии со значением моря, отсылает нас к образу смерти. Интересно и то, что, наряду с морем и темнотой, часто появляется один и тот же предмет, который может обозначать новый мир, т. е. предел между конечным и бесконечным, ограниченным и неограниченным, жизнью «реальной» и жизнью реальной (в понимании Введенского), и этот предмет – окно. Символика окна соотносится с его значением в творчестве Хармса, коллеги из группы ОБЭРИУ и друга Введенского. Триада море – окно – темнота со значением смерти наблюдается в следующих примерах:

но в окно
смотрит море
и темно
(Введенский 1993, 1: 63)

однако подойдя к окошку
я вижу ночь и хмурую дорожку
(Введенский 1993, 1: 93)

я везу собой окно
но в окне моем темно
(Введенский 1993, 1: 71)

и в море так же мало смысла
оно покорно тем же числам
оно пустынно и темно
быть может море ты окно?
(Введенский 1993, 1: 119)

было жарко и темно
было скучно и окно
(Введенский 1993, 1: 90)

в окошко я вижу морскую пену
(Введенский 1993, 1: 128)

Вода в творчестве Введенского может выступать и в качестве черствой материи, но, наряду со льдом – твердой водой, она может превратиться и в камень, если учесть, что Л. Липавский в «Трактате о воде» сравнивает ведущую к смерти «стоячую воду» с «камнем»: «Потому что вы попали в Стоячую Воду. Это сплошная вода, которая смыкается над головой как камень. Вы шли легко как песенка и попали в переполненный день, где свет, запах, тепло на пределе: стоят как толстые лучи, как рога. Там нет разделения, нет движения, нет ряда. Это вода твердая как камень» (2000: 68). И у Введенского камень сравнивается с уходом в смерть:

Мы сядем с тобою ветер
на этот камушек смерти.
(Введенский 1993, 1: 183)

В последнем произведении Введенского герой прощается с природой, и его уход в смерть сопровождают слова «леденеть» (превратиться в черствую воду, т. е. умереть) и «каменеть»:

Что же он возражает теперь *камням*. – Ничего – он *леденеет*.

<...>

Что сделает он *реке*? – Ничего – он *каменеет*.
(Введенский 1993, 2: 72)

Еще один пример, в котором лед обозначает смерть:

Батюшка наступает конец.
Зрю на лбу у тебя венец.
Зря звонишь в бубенец.
Ты уже леденец.
(Введенский 1993, 1: 193)

Водяная стихия, впрочем как и вся остальная природа в поэтическом универсуме Введенского, связана с темой времени. Чаще всего, протекание времени и жизни относится к образу *речки*, причем как раз в уменьшительно-ласкательной форме. В «Седьмом стихотворении» минуты сравниваются с речкой:

Поспешные минуты
как речки потекли
(Введенский 1993: I, 63)

В стихотворении «Пять или шесть», речка соотносится с жизнью:

вот без горя без заботы
речка жизни их лилась
(Введенский 1993, 1: 86)

Если мы обратим внимание на уже указанные примеры, связывающие ночь и водяную стихию, то следующий пример из стихотворения «Снег лежит» показывает каким образом ночь (извлеченная из воды) захватывает сразу две ключевые темы – время и смерть:

может изредка пройдет
время бедное как ночь
или сонная умрет
во своей постели дочь
(Введенский 1993, 1: 100)

То же самое мы наблюдаем и в стихотворении «Значенье моря»:

море время сон одно
скажем падая на дно
(Введенский 1993 1: 117)

Земля

Существует большое количество интерпретаций данной стихии в древних мифологиях. Они относятся, прежде всего, к космогоническим мифам, рассказывающим о первоначальной божественной паре – небу и земле, союз которых послужил началом жизни во вселенной, и от которого произошли остальные боги. Ацтекская богиня земли и деторождения Сиуакоатль была вынуждена питаться мертвыми, чтобы дать пропитание живым, в греческой мифологии возникшая из хаоса Земля (Гейя) создает из себя небо (Уран), от их брака происходят титаны. От молнии, то есть от брака неба и земли, рождались люди, отмеченные особыми дарованиями. У земледельческих народов распространена эротическая символика земли (посев отождествляется с оплодотворением), земля отождествляется с богиней священного очага, плодородия, богини-матери (Токарев 2008: 385–386).

Плиний Старший называет землю «божеством последнего часа»³. В «Серой тетради» Введенский пишет, что только час перед смертью достоин называться часом: «Отмечу, что последние час или два перед смертью могут быть действительно названы часом» (1993, 2: 81). С одной стороны, наряду с великой водяной стихией, земля, в творчестве Введенского, отсылает нас к образу смерти. Но, с другой стороны, величие земли, описание ее красот, перечисление обитающих на ней животных (часто в уменьшительно-ласкательной форме), насекомых, их реплики, звучащие на фоне ее мудрого молчания, растения, лесá – все это жизнь. В поэтическом мире Введенского животные и растения вместе с человеком переживают из-за богооставленности, они скучают, ругаются, выражают недовольство.

³ Цит. по Плиний Старший. Естественная история, книга II. Доступно на: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1327841265> 24.02.2015.

Даже звери, выходящие из-под земли, недовольны своей обреченностью на смерть и ругают Бога на своем «животном языке», заводя «минорные» (печальные) разговоры:

ты Бог наш плох
ты шар наш худ
от толстых блох
свирепый зуд
сердиты мы владыка всех владык
и в дикой ярости надуем твой кадык
(Введенский 1993, 1: 94)

Мотив богооставленности наблюдается также и в произведении «Кругом возможно Бог»:

Деревья с глазами святых
качаются Богом забытые.
(Введенский 1993, 1: 146)

В стихотворении «Пять или шесть» «черная как фрак» земля напоминает о смерти, так как в ней водятся червяки:

а земля черна как фрак
в ней наверно есть червяк
(Введенский 1993, 1: 83)

Смерть гуляет под землей в стихотворении «Мир»:

Смерть.
Смерть меня поколебала,
я на землю упаду
под землей гулять пойду.
(Введенский 1993, 1: 158)

По этой причине, земля является для человека предзнаменованием его же смерти, он знает, что придет «час», когда он «вернется к матери», а она, в свою очередь, молчит и знает, что «все не так». Червяк, несущий однозвучность, то есть зловещую тишину, которую земля дает ему в ответ, также отсылает нас к образу смерти. Молчание земли можно связать с божеством земных недр и подземного мира. В римской мифологии таким божеством была Дива Ангерона – «немая богиня» (Токарев 2008: 385):

червяк прорывает в земле норы,
заводя с землей разговоры.
Земля где твои дела,
говорит ей холодный червяк,
а земля распоряжаясь покойниками,
может быть в ответ молчит,
она знает что все не так.
(Введенский 1993, 1: 184)

В стихотворении «Четыре описания» убитого ожидает червяк в земле:

Подумай сам, ведь ты убит,
тут доктор помощь оказать не сможет,
и окровавленный твой вид
в земле червяк довольно скоро сглохнет.
(Введенский 1993, 1: 171)

В творчестве Введенского, наряду с темой смерти, земля связывается и с категорией времени. В указанном выше примере из «Четырех описаний» («впрочем когда следишь за *временем*, / то кажется что все *бежит*») поэт как будто дает нам ключ к толкованию следующих строк:

Снег лежит
земля бежит
(Введенский 1993, 1: 100)

Растения (деревья, листья, кустарники), вырастающие из земли и тем самым с нею связанные, связаны также с темой времени в творчестве Введенского. Мейлах пишет, что поэтический универсум Введенского «заключает всю землю с ее морями, реками, горами, покрытую травами, кустарниками и деревьями и населенную животными. <...> Речь не идет, однако, попросту о том, что они существуют, как и всё, во времени, – они являются самим временем, его интимным выражением и воплощением. <...> Точно так же герой последнего произведения Введенского принимает деревья за минуты, а дубы спрашивают его, который час; постоянно связываются со временем кусты (кустарники)» (1993, 2: 12–13).

Связь растительного мира с категорией времени наблюдается в следующих примерах:

прошли два года как листва
(Введенский 1993, 1: 66)

плевок в зеленые растения
(Введенский 1993, 1: 78)

по усам ходили чаши
на часах росли цветы
и взлетали мысли наши
меж растений завитых
(Введенский 1993, 1: 117)

Там под кустом лежат года
и говорят о своей судьбе
(Введенский 1993, 1: 149)

Костомаров (историк).
Тринадцать лет.
Двенадцать лет.

Пятнадцать лет.
Шестнадцать лет.
Кругом одни кустарники.
(Введенский 1993, 1: 175)

и ваше злое ожидание
плевок в зеленые дубравы

Он
Который час.
Он

Листва стоит в лесу как гром.
(Введенский 1993, 1: 177)

мы видим лес шагающий обратно
стоит вчера сегодняшнего дня вокруг
(Введенский 1993, 1: 182)

Деревья есть частица ночи,
<...>

Сутки прошли.
Зашумела листва.
(Введенский 1993, 1: 188)

В стихотворении «Мне жалко что я не зверь», после того как лирический субъект выражает свою жалость из-за того, что он не роща, вооруженная листьями, следуют строки о том, что ему трудно с минутами:

Мне жалко что я не роща,
которая листьями вооружалась.
Мне трудно что я с минутами,
меня они страшно запутали.
(Введенский 1993, 1: 183)

В ряде случаев горы, принадлежащие земле, являются местом, где обитает Бог. Это можно связывать и с трехчленной «мировой горой», на вершине которой обитают боги, и с Олимпом и Парнасом в греческой мифологии (Токарев 2008: 257), и с обращением Бога народу Израиля с горы Синай. Во всяком случае, такой выбор сделан Введенским не случайно. В стихотворении «Святой и его подчиненные» люди восклицают:

ура, ура
видна гора
мы пришли
это Бог
(Введенский 1993, 1: 108)

а также в стихотворении «Факт, теория и Бог»:

что знаем мы дети
о Боге и сне
где горы эти?
(Введенский 1993, 1: 111)

Воздух

Касательно этой стихии в творчестве Введенского ситуация выглядит намного проще. Для начала мы обратимся к учению Анаксимена, так как определение им воздуха в качестве первостихии и убежденность в том, что боги произошли именно из воздуха можно проследить и в поэзии Введенского. Учение Анаксимена довольно широко описано в книге *Античная философия* А. С. Богомолова, и мы обратим внимание на некоторые ключевые особенности его философии ради наглядности и сравнения его убеждений с примерами из творчества поэта-обэриута. У Богомолова мы читаем: «Анаксимен наглядно демонстрирует свойства воздуха и прежде всего его изменчивость. Действительно, не есть ли ветер, движущийся и уплотненный вследствие движения воздух? А облако, появляющееся вслед за ним, – не уплотненный ли ветер? И разве не возникают противоположности теплого и холодного из того же самого воздуха? <...> Более того, он сводит к воздуху и богов, поскольку “он был того убеждения, что не ими создан воздух, но они сами возникли из воздуха”. Это свидетельство Августина в иной, возможно, более адекватной

форме выражено Цицероном и Аэцием, считающими, что, по Анаксимену, сам воздух есть бог. <...> Последние слова Аэция как будто подсказывают, что милетский мыслитель формулирует основную идею пантеизма – бог тождествен природе, в данном случае воздуху как природе и началу всего сущего. <...> воздух Анаксимена, как и апейрон Анаксимандра, «божествен, ибо бессмертен и неуничтожим» (2006: 66–67).

Наряду с философией Анаксимена, следует подчеркнуть и «животворное дыхание», выдвинутое Плинием Старшим. В «Разговорах» Липавского обнаруживается весьма интересная мысль Введенского, относящаяся ко вкусам людей новой эпохи. Поэт спрашивает: «Можешь ли ты ответить на вопрос: ваш любимый писатель? Правда, у тебя на полке стоят книги, но какой случайный и шаблонный подбор! Между тем были люди, которые отвечали не затрудняясь: Я люблю Плиния Старшего» (Липавский 2000: 203). Это высказывание сразу отсылает нас к древнеримскому писателю-эрудиту, напомним *Естественную историю*.

Центральное место в системе природы Плиния Старшего занимает *пневма*, то есть «животворное дыхание» (*vitalis halitus, spiritus vitalis*). Таким образом, Плиний считает, что рыбы и насекомые тоже дышат, и это необходимо связывать именно с «животворным дыханием», а не с физиологией животных: «И на самом деле, зачем удивляться тому, что это животворное дыхание проникает в воду, если учесть, что оно также выходит обратно из воды и что кроме того оно проникает также в почву, эту куда более плотную часть природы, чему доказательством служат животные, которые всегда живут под землей, как, например, крот?»⁴ У Введенского способностью говорить наделены не только люди и животные, имеющие легкие, но и насекомые и рыбы, хотя для того, чтобы рыбы заговорили, поэту понадобился весь его творческий век. Рыбы произносят свои единственные реплики лишь в последнем произведении Введенского – «Где. Когда»:

Дубы сказали: – Мы растем.
Рыбы сказали: – Мы плывем.
Дубы спросили: – Который час.
Рыбы сказали: – Помилуй и нас.
(Введенский 1993, 2: 72)

В поэзии Введенского воздух, прежде всего, отсылает нас к образу Бога. Он гонит облака, подобно воздуху Анаксимена:

Гонит Бог издалека
к нам на город облака
(Введенский 1993, 1: 173)

Он летит над миром и сквозь мир словно ветер:

⁴ Цит. по Плиний Старший. Естественная история, книга IX. Доступно на: <<http://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1336867444>>

Бог летит всемогущий
через райские кущи
сквозь пустые вершины
сквозь моря и машины
(Введенский 1993, 1: 110)

Его слуги – «богоподобные» орлы. В *Словаре символов* указано, что орел относится к стихиям *воздуха* и *огня*, орел представляет собой эфирное движение, в христианстве орел является посланником небес, полет орла также отождествляли с молитвой, возносящейся к Богу, его рассматривали как самое удачное выражение божественного величия. В древней Сирии орла изображали с *человеческими руками* (сравнить с орлом у Введенского, который держит икону в *кулаке*), такой орел символизировал поклонение солнцу (Керлот 1994: 362–364). Следовательно, Введенский вовсе не случайно выбрал именно орла в качестве вестника Бога:

Полет орла струился над рекой.
Держал орел икону в кулаке.
На ней был Бог.
(Введенский 1993, 1: 152)

В мире Введенского Бог универсален («быть может только Бог»), он есть природа («была природа»), ему молятся люди, звери, вещи:

Богу молятся неслышно
море, лось, кувшин, гумно
свечка, всадник, человек
ложка и Хаджи-Абрек
(Введенский 1993, 1: 130)

Он суров:

Бог (громко)
исчезни
Святой (исчезая)
слава Богу

Бог
исчезните
Все (исчезая)
слава Богу
(Введенский 1993, 1: 108)

У Введенского Бог безобличен (подобно воздуху):

там томился в клетке Бог
без очей без рук без ног
(Введенский 1993, 1: 100–101)

Он обитает в небесах и на вершинах гор:

и стоит универсальный
бог на кладбище небес
(Введенский 1993, 1: 116)

ура, ура
видна гора
мы пришли
это Бог
(Введенский 1993, 1: 108)

В «Элегии», воздух отождествляется с тлением, но, как нам кажется, это следует отнести не к самому воздуху, а к человеку и его обреченности на смерть:

вдыхая воздух музыкальный –
вдыхаешь ты и тленье.
(Введенский 1993, 2: 69)

Человек

Образ человека в творчестве Введенского весьма интересен. Во-первых, ему не уделено столько внимания, сколько природе, его роль второстепенна. Во-вторых, упоминание человеческого рода всегда сопровождается негативная коннотация («дураки», «не то дикари не то нет»). Человек показан в образе гордого воина, отправившегося в неравный бой с природой. Неоднократно подчеркивается глупость человека, его попытки объяснить природу с помощью науки (разума), он переполнен тоскою, скукой и страхом. Человек пришел в мир, в котором уже все существовало до него, «Седьмое стихотворение» начинается словами:

однажды человек приходит
в сей трехлистный свет
(Введенский 1993, 1: 63)

Трехлистный свет можно толковать как раз в ключе триады время – смерть – Бог, которую человек пытается объяснить и понять, но ему это не удастся, так как она необъяснима и никак не подлечит человеческому разуму. Именно по этой причине поэт выбирает алогизм: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума – более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира» (Липавский 2000: 186). В поэзии Введенского, человек сопротивляется законам природы, но он не может их победить, и, несмотря на попытку объяснить мир, он все-таки *стынет* в лодке:

А в лодке стынет человек
он ищет мысли в голове
чтоб все понять и объяснить
и чтоб узнать движенья нить
(Введенский 1993, 1: 93)

В стихотворении «Человек веселый Франц» все попытки человека познать мир «печальны» и «бесцельны», люди «скучные» *дымятся* (здесь дым отсылает к огненной стихии, обозначающей смерть), человек «одинок» в мире:

вечно время измеряя
вечно песни повторяя
он и умер и погиб
(Введенский 1993, 1: 97)

Мир для людей переполнен тоскою в стихотворении «Святой и его подчиненные»:

отчего же он с тоскою
этот мир этот мир
(Введенский 1993, 1: 103)

В стихотворении «Битва» «неизвестно кто» называет человека «смешным»:

но с кем ты воюешь
смешной человек
и стоя тоскуешь
стучишь в голове?
(Введенский 1993, 1: 113)

«Гордые народы» поставили себя на «трон природы», они возвышают себя даже над Богом. В произведении «Кругом возможно Бог» реплика народов воспринимается как их же глупость (это подтверждает речь Фомина, в которой он характеризует человека как «неумного», а также эпилог: «иные *дураки* сидят / тут занимаясь умноженьем» – курсив наш), несмотря на их заявление о себе, что они все знают:

Мы знаем, что земля кругла,	с химическим составом,
что камни скупцы,	они покорны нашим уставам,
что на земле есть три угла,	в кружении небес находят долг и честь.
леса, дожди, дорога,	Все мы знаем, все понимаем.
и человек начальник Бога,	(Введенский 1993, 1: 148, 151)
А над землею звезды ессть	

Лирический субъект в стихотворении «Мне жалко что я не зверь» хочет быть природой (зверем, звездой, орлом, рощей, насекомым, травой, семенем, гортензией), даже предметом (крышей, чашей, ковром), но только не человеком (Введенский 1993: I, 183–185). В «Элегии» лирический субъект «с завистью глядит на зверя», здесь человек уподобляется воину, вступившему в «неравный бой» с морской «волнующейся влагой»:

Вот воин, плавая навагой,
наполнен важною отвагой,
с морской волнующейся влагой
вступает в бой неравный.
(Введенский 1993, 2: 68)

Второстепенная роль человека по отношению к природе наблюдается и в последнем произведении поэта, в котором мы читаем прощание лирического субъекта с природой, а также прощание природы с ним после того, как он покончил жизнь самоубийством. После смерти он понял, что он *забыл* попрощаться с «прочим», то есть с людьми, похожими «не то на дикарей не то нет» (Введенский 1993, 2: 72).

Время, смерть и Бог прослеживаются на всех уровнях созданного поэтом мира, они и есть основа мироздания. Стихия в творчестве Введенского представляет собой Бога, она же – время и смерть. От подземелья до небес и космоса звучит голос природы, море «воет», звезда издает «скрип», животные говорят, ночь «пищит», земля «молчит», а человек, находящийся среди всего этого, считает, что он достоин взойти на «трон природы», что у него есть право «измерять» аршины, над которыми летит «божественный орел». Поэтому Введенский пародирует разум человека, его чувства и веру. Да простит нам поэт «заумную» статью нашу.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотель. *Метафизика. Сочинения в четырех томах*. Т. 1. Москва: Мысль, 1976.
- Беранович Татьяна, Кусовац Елена. «Из жизни насекомых у Введенского». Ичин Корнелия, Кудрявцев Сергей (ред.). *Поэт Александр Введенский: Сборник материалов*. Белград-Москва: Гилея, 2006.
- Бердяев Николай. «Спасение и творчество. Два понимания христианства». *Путь* №2 (1926): 26–46.
- Богомоллов Александр. *Античная философия*. Москва: Высшая школа, 2006.
- Введенский Александр. *Полное собрание произведений в двух томах*. Москва: Гилея, 1993.
- Гесиод. *Теогония*. Гаспаров Михаил (ред.). *Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э.* Москва: Ладомир, 1999.
- Ичин Корнелия, Йованович Миливое. «Символика воды и огня в творчестве А. Введенского». Ичин Корнелия, Кудрявцев Сергей (ред.). *Поэт Александр Введенский: Сборник материалов*. Белград-Москва: Гилея, 2006.
- Йовович Татьяна. «Мне жалко что я не зверь... А. Введенского». Ичин Корнелия, Кудрявцев Сергей (ред.). *Поэт Александр Введенский: Сборник материалов*. Белград-Москва: Гилея, 2006.
- Керлот Хуан. *Словарь символов*. Москва: REFL book, 1994.
- Кусовац Елена. «Вопрос пространства в пьесе Елизавета Бам». Ичин Корнелия (ред.). *Научные концепции XX века и русское авангардное искусство*. Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2011.
- Липавский Леонид. «Разговоры». «...Сборище друзей оставленных судьбою» Л. Липавский, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях в двух томах. Т. 1. Москва: Ладомир, 2000.
- Липавский Леонид. «Трактат о воде». «...Сборище друзей оставленных судьбою» Л. Липавский, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях в двух томах. Т. 1. Москва: Ладомир, 2000.
- Литичевский Георгий. *Природа моря в контексте натурфилософских представлений Плиния Старшего*. <<http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1336864855>>.
- Мейлах Михаил. «Примечания». Введенский Александр. *Полное собрание произведений в двух томах*. Т. 1. Москва: Гилея, 1993.
- Мейлах Михаил. «Что такое есть Потец?». Введенский Александр. *Полное собрание произведений в двух томах*. Т. 2. Москва: Гилея, 1993.

- Плиний Старший. *Естественная история*. <<http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1327841265>> 24.02.2015. <<http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1336867444>> 24.02.2015.
- Токарев Сергей. *Мифы народов мира. Электронное издание*. Москва: Советская энциклопедия, 2008.
- Феофраст. *Исследование о растениях*. Ленинград: Издательство академии наук СССР, 1951.
- Эмпедокл. *О природе*. Гаспаров Михаил (ред.). *Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э.* Москва: Ладомир, 1999.

Анђелина Мићић

СВЕТ И ПРИРОДА У СТВАРАЛАШТВУ А. И. ВЕДЕНСКОГ

Резиме

Овај рад је посвећен појму природе у поезији А. Ведыенског. У песниковом стваралаштву у центру пажње налази се тријада време – смрт – Бог која је чврсто везана не само за природу, већ и за схватање света уопште. Његову поезију треба посматрати као својеврсну филозофију стварања света која нас наводи на космогоније древних филозофа. Посебна пажња посвећује се првобитним стихијама и њиховој симболици у песниковом стваралаштву. У чланку се такође разматра улога човека у свету који је песник створио. Човек који покушава да објасни вечиту тријаду уз помоћ свог разума приказан је секундарно и праћен је негативном конотацијом.

Кључне речи: Ведыенски, природа, првобитне стихије, космогонија, човек.

Сусуму Нонака

Университет в Сайтама

nonaka@mail.saitama-u.ac.jp

СИТУАТИВНОЕ СРАВНЕНИЕ В *ЧЕВЕНГУРЕ*

Данная статья посвящена анализу «ситуативного сравнения», или образного сравнения, которое играет большую роль в *Чевенгуре* Платонова. Этот вид сравнения более известен под названием «гомерическое» или «развернутое» сравнение. Мы постараемся показать своеобразие ситуативных сравнений в *Чевенгуре*, соотношение их с другими тропами и фигурами, функцию и роль этого тропа в платоновском творчестве вообще. Заодно мы попытаемся провести параллель между платоновским «сравнением» и этим же тропом у других писателей (Гомер, Вергилий, Пушкин, Толстой).

Ключевые слова: Платонов, *Чевенгур*, ситуативное сравнение.

The article is focused on the analysis of “situational comparison” or picturesque comparison, which plays a significant role in Platonov’s *Chevengur*. This manner of comparison is better known as “Homeric” or “epic” simile. In this paper we will attempt to show the characteristics of situational comparisons in *Chevengur*, their relationship with other tropes and figures of speech, the function and role of this trope in Platonov’s work in general. At the same time, we will try to provide a parallel between “comparison” of the Platonov and this figure in other authors (Homer, Virgil, Pushkin, Tolstoy).

Key Words: Platonov, *Chevengur*, situational comparison.

В этой статье мы займемся анализом и характеристикой сравнений определенного вида, которые играют заметную роль в творчестве Платонова, в частности в *Чевенгуре*. Это «ситуативное сравнение», которое, как правило, определяют как образное сравнение, выраженное сложно-подчиненным предложением (Кондакова 2012). Г. В. Рафаилова справедливо отмечает «целесообразность деления сравнений на предметные и ситуативные», поскольку такое деление выясняет «качественное различие сложности отражения объектов» (Рафаилова 2007).

Традиционно этот вид сравнения более известен под названием «гомерического» или «эпического», с одной стороны, а с другой – «длительного», «пространного» или «развернутого» сравнения (Preminger and Brogan 1993: 1149–1150; Николюкин 2001: 1022; McCall 1969; Murtaugh 1980; Newman 1986). Более традиционные термины, по-видимому, обращают внимание на жанровую или количественную соотносительность. Мы будем пользоваться названием «ситуативное сравнение», предполагая, что оно

характеризует функцию этих сравнений. В сущности, однако, все эти термины имеют в виду сравнения почти одного и того же типа. Важно, что они появляются в разных жанрах европейской (и не только) литературы. Например:

Листьям в дубравах древесных подобны сыны человеков:
Ветер одни по земле развеивает, другие дубрава,
Вновь расцветая, рождает, и с новой весной возрастают;
Так человеки: сии нарождаются, те погибают. (Илиада 6.146–149)¹

Иную притчу предложил Он им, говоря: Царство Небесное подобно зерну горчичному, которое человек взял и посеял на поле своем, которое, хотя меньше всех семян, но когда вырастет, бывает больше всех злаков и становится деревом, так что прилетают птицы небесные и укрываются в ветвях его. (Евангелие от Матфея. 13. 31–32)

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна (...)
(Пушкин. Осень. VI)

Москва между тем была пуста. В ней были еще люди, в ней оставалась еще пятидесятая часть всех бывших прежде жителей, но она была пуста. Она была пуста, как пуст бывает домирающий, обезматочивший улей.
В обезматочившем улье уже нет жизни, но на поверхностный взгляд он кажется таким же живым, как и другие. (...) (Толстой. Война и мир. Часть III, глава XX)

Эти известные выражения дают общее представление о виде сравнений, которые мы будем анализировать. Подобных сравнений в *Чевенгуре*, как мы покажем, сравнительно много, и они играют в нем своеобразную роль. Анализ их формы, функции или семантизации, как мы надеемся, поможет показать следующее:

- (1) общее определение ситуативных сравнений
- (2) своеобразие ситуативных сравнений в *Чевенгуре*
- (3) соотношение их с другими тропами и фигурами
- (4) функции и роль этого тропа в платоновском творчестве вообще
- (5) сравнение Платонова с другими писателями, часто использовавшими этот троп.

Предварительное определение ситуативных сравнений

Как свидетельствуют термины «гомерическое» или «эпическое», ситуативное сравнение традиционно играет заметную роль в эпосе. Во-

¹ Здесь и далее курсив наш, когда он указывает на компаративные связи сравнений (как, как бы, будто, словно, похож, так и т.п.).

преки его заметной выразительности, дать теоретическое определение или общую характеристику этого сравнения нелегко. Как справедливо отмечает Мурто, структуры, формы и функции сравнений этого типа отличаются друг от друга у таких важных эпических поэтов, как Гомер, Вергилий, Данте, Ариосто (Murtaugh 1980: 18–22).

То же можно сказать и о романах, еще одном литературном жанре, в котором развивались ситуативные сравнения. Даже у одного писателя, часто использующего ситуативные сравнения, они обычно отличаются друг от друга как формой, так и функцией.

Например, толстовское сравнение оставленной Москвы и умирающего улья выделяется эпичностью и классичностью. Не менее известное и удачное сравнение Отечественной войны 1812 года с поединком двух фехтовальщиков, один из которых, бросив шпагу, начал ворочать дубиной, уже оттенено определенной комичностью и дистанцирующей функцией, хотя эпический тон сохраняется. Многочисленные ситуативные сравнения у Толстого, как известно, отличаются открыто критической и снижающей функцией:

Как хозяин прядельной мастерской, посадив работников по местам, прохаживается по заведению, замечая неподвижность или непривычный, скрипящий, слишком громкий звук веретена, торопливо идет, сдерживает или пускает его в надлежащий ход, – так и Анна Павловна, прохаживаясь по своей гостиной, подходила к замолкнувшему или слишком много говорившему кружку и одним словом или перемещением опять заводила равномерную, приличную разговорную машину. (Война и мир. Часть I, глава II)

Таким образом, даже по отношению к одному писателю нелегко обобщить формы и функции этого тропа. Если иметь в виду писателей XX века, мастерски им пользовавшихся, – и таких писателей модернистских направлений, как Пруст, Вульф, Набоков, и таких более реалистических писателей, как Василий Гроссман – еще сложнее будет дать его общую характеристику. Действительно, именно в вариативности форм и многообразии функций состоит его живучесть в художественной литературе до сих пор.

Тем не менее, стоит попробовать дать предварительное, гипотетическое определение ситуативного сравнения с тем, чтобы взяться за анализ его многоаспектных проявлений. Надо обратиться, во-первых, к традиционной теме о разнице метафоры и сравнения. Н. Д. Арутюнова делает замечание, на наш взгляд, имеющее отношение к характеристике ситуативного сравнения: «метафорическое высказывание не допускает обстоятельств времени и места. (...) Напротив, ограничение временным отрезком или определенным эпизодом очень характерно для сравнения» (Арутюнова 1998: 354). Ситуативное же сравнение, как правило, конструируется предложениями или фразами, которые претендуют на описание неких эпизодов или ситуаций, определяемых временным и пространственным аспектами.

Арутюнова делает еще одно важное замечание в отношении разницы метафоры и сравнения:

Наконец, мы можем осознать лаконизм метафоры, ее «сокращенность». Сокращая «знак сравнения» (компаративную связку), метафора вместе с ним отбрасывает и основание сравнения. Если в классическом случае сравнение трехчленно (А сходно с В по признаку С), то метафора в норме двучленна. (Арутюнова 1998: 355)

Между тем, на этот счет есть другое мнение, что сравнение двучленно, а метафора одночленна². Обе позиции последовательны и справедливы, но последняя, пожалуй, больше соответствует тому, как действительно пользуются этими тропами в обиходной речи и в художественной литературе. Что же касается ситуативного сравнения, вторая формулировка помогает выделять «параллельность», которую следует считать его важным эффектом. В нем представляется некая параллельная ситуация наряду с эпизодом в основном сюжете, которая отличается некоторой самостоятельностью. Здесь уместно привести объяснение М. М. Бахтина о гомерических сравнениях:

Наконец, метафоры, сравнения и все вообще тропы в стиле Гомера не утратили еще до конца своего прямого значения, не служат еще целям сублимации. Так, образ, привлекаемый для сравнения, равностоен другому члену сравнения, имеет самоценное значение и реальность; поэтому сравнение становится здесь почти вводным эпизодом, отступлением (развернутые сравнения у Гомера). (Бахтин 2012: 466)

Таким образом, предварительно можно сказать, что ситуативное сравнение характеризуется таким членом сравнения, который развернут как некое описание ситуации, имеющей самоценное значение и некоторую параллельность по отношению к основному сюжету.

Что касается семантической стороны этого тропа, важной считается «аналитичность», которая осуществляется при сопоставлении параллельных ситуаций и предметов. Предметное сравнение основано на более простом, «один к одному» соответствии предметов, поэтому оно, как правило, рассчитано на «интуитивное» понимание со стороны слушателя или читателя. Ситуативное же сравнение представляет те более сложные соответствия ситуаций и предметов, которые способствуют аналитичному подходу со стороны адресата.

Вместе с аналитичностью хочется указать еще на две отличительных черты ситуативного сравнения: сценичность и нарративность. Описание эпизода или ситуации состоит из нескольких предметов. Их комбинация может представлять собой пространственную (сценичность) или временную/причинную связь (нарративность), что не всегда бывает в предметном сравнении.

² Мы благодарны Б. Ф. Егорову за эту формулировку, данную в его лекции.

Таким образом, наше предварительное и гипотетическое определение ситуативного сравнения следующее:

(А) В отличие от метафоры, оно выделяет параллельность (а не тождественность) сравнивающего и сравниваемого, часто характеризующуюся временными и пространственными ограничениями.

(В) В отличие от предметного сравнения, оно построено на соответствии групп предметов или сравнивающей группы и сравниваемого предмета (например, «Царство Небесное подобно зерну горчичному, которое человек взял и т. д.»), что имеет отношение с его аналитичностью, сценичностью и нарративностью.

(С) Традиционно оно часто использовалось в эпосе, в притче с религиозным содержанием, в романе и в других литературных и нелитературных жанрах. Конкретные формы и функции этого тропа, как и других, меняются в зависимости от жанра, произведения, интенции автора. Поэтому, чтобы понять его роль в данном произведении, в нашем случае в *Чевенгуре*, нужно подробно рассмотреть его конкретные проявления.

Ситуативные сравнения в Чевенгуре

Самым выдающимся ситуативным сравнением в этом романе, пожалуй, является известный «евнух души». Характерно, что не всегда обращают внимания на то, что этот образ введен в повествование как ситуативное сравнение:

Этот угол сознания человека день и ночь освещен, как комната швейцара в большом доме. Круглые сутки сидит этот бодрствующий швейцар в подъезде человека, знает всех жителей своего дома, но ни один житель не советуется со швейцаром о своих делах. (...)

Он существовал как бы мертвым братом человека: в нем все человеческое имелось налицо, но чего-то малого и главного не доставало. Человек никогда не помнит его, но всегда ему доверяется – так житель, уходя из дома и оставляя жену, никогда не ревнует к ней швейцара. (Платонов 2009b, с. 104)

Как известно, Валерий Подорога сделал тщательный анализ этого образа, который послужил началом философского и психоаналитического подхода к нему и к платоновскому стилю в целом (Подорога 1989; Подорога 2011). А Валерий Вьюгин в работе о повести *Строители страны*, явившейся начальной редакцией *Чевенгура*, также обращает внимание на образ «евнуха души» и описывает, как тропы у Платонова превращаются в поэтическую реальность:

Мы опять сталкиваемся с тем случаем, когда метафора (...) изначально предполагающая условность своего бытия – она существует как прием, как то же самое сравнение – вдруг обретает плоть, некую форму в качестве субъективного образа, рожденного психикой героя, а затем переходит в план «объективной» поэтической реальности. (Вьюгин 1995: 325)

Если назвать такой процесс «тематизацией» тропа, то он происходит с «евнухом души» именно потому, что он повторяется несколько раз, развиваясь с другими названиями («маленький зритель», «ангел-хранитель», «сторож»). Иначе говоря, это сравнение приобретает плоть не вдруг, а постепенно, с помощью соответствующих приемов, как повторение, развитие, варьирование. Правда, тематизация образа «евнуха души» стала весьма плодотворной в *Чевенгуре* с точки зрения содержания. Но в то же время надо учитывать, что он введен в роман в форме ситуативного сравнения, тогда как в нем имеются и другие сравнения, не подвергающиеся развитой тематизации. Сопоставление с ними показывает, на наш взгляд, как сконструирован образ «евнух души» и как он функционирует с точки зрения тропа и фигуры:

Прохор Абрамович жил на свете, как живут травы на дне лощины: на них сверху весной рушатся талые воды, летом – ливни, в ветер – песок и пыль, зимой их тяжело и душно захлобучивает снег; всегда и ежеминутно они живут под ударами и навалом тяжестей, поэтому травы в лощинах растут горбатыми, готовыми склоняться и пропустить через себя беду. Так же наваливались дети на Прохора Абрамовича – труднее, чем самому родиться, и чаще, чем урожай. (Платонов 2009b: 34–35)

Саша почувствовал холод в себе, как от настоящего ветра, дующего в просторную тьму позади него, а впереди, откуда рождается ветер, было что-то прозрачное, легкое и огромное – горы живого воздуха, который нужно превратить в свое дыхание и сердцебиение. От этого предчувствия заранее захватывало грудь, и пустота внутри тела еще более разжималась, готовая к захвату будущей жизни. (Платонов 2009b: 61)

Эти два сравнения мотивированы сопоставлением человека и природы. Характерно, что в них человеческое и природное не только сопоставлены, но последнему придана некая самостоятельность, оно частично «вливается» в главный сюжет как часть описания природы, в которой находятся герои.

Имеются также и ситуативные сравнения, мотивированные не сопоставлением человека и природы, а сопоставлением человека и человека. В таком случае ситуативное сравнение выступает заметнее, чем в первом типе, потому что человек, появляющийся в сравнении, как правило, не выступает в главном сюжете:

Над всем Чевенгуром находилась беззащитная печаль – будто на дворе в доме отца, откуда недавно вынесли гроб с матерью, и по ней тоскуют, наравне с мальчиком-сиротой, заборы, лопухи и брошенные сени. И вот мальчик опирается головой в забор, гладит рукой шершавые доски и плачет в темноте погасшего мира, а отец утирает свои слезы и говорит, что ничего, все будет потом хорошо и привыкнется. (Платонов 2009b: 253)

[Н]а конце Чевенгура стоял дом, заваленный сугробом перекасти-поля, и в нем лежал человек, который им [чевенгурцам – Н. С.] стал нынче снова дорог, и они скучали по нем во сне; так бывает дорога игрушка младенцу, который спит и ждет утра, чтобы проснуться и быть с игрушкой, привязавшей его с счастьем жизни. (Платонов 2009b: 344)

Оба сравнения сконструированы сопоставлением чевенгурцев с людьми, которые не выступают как таковые в главном сюжете романа, что выделяет параллельность двух ситуаций, не пересекающихся в сюжетном плане. Можно считать, что это такой типичный и классический вид ситуативного сравнения, который часто встречается, например, в романах Л. Толстого.

Но дело в том, что у Платонова таких образцовых ситуативных сравнений, придерживающихся строгой параллельности, не так уж много, и они не играют доминантной роли. Следующее же сравнение, например, мотивировано восприятием героя (Алексея Алексеевича) так, что это сравнение составляет память о его отце. Следовательно, сравнивающая ситуация вливается в основной сюжет, и после некоторого изложения о нем уже слабо заметно, что он введен как сравнение с образом Ленина в восприятии Алексея Алексеевича:

Он почувствовал Ленина как своего умершего отца, который некогда, когда маленький Алексей Алексеевич пугался далекого пожара и не понимал страшного происшествия, говорил сыну: «А ты, Алеша, прижмись ко мне поближе!» Алеша прижимался к отцу, тоже пахнушему ситным хлебом, успокаивался и начинал сонно улыбаться. «Ну вот, видишь, – говорил отец. – А ты чего-то боялся!» Алеша засыпал, не отпуская отца, а утром видел огонь в печке, разведенный матерью для пирогов с капустой. (Платонов 2009b: 198–199)

Ситуативные сравнения, мотивированные восприятием героев, часто появляются в *Чевенгуре*. Существенно, что они не только изображают сознание или характер тех, кто сравнивает, но и образуют в повествовательном плане романа большую «базу» безличных мини-нарративов, составляющих определенную параллельность по отношению к основному сюжету:

Отец лесного надзирателя сравнивал плохие книги с нерожденными детьми, погибающими в утробе матери от несоответствия своего слишком нежного тела грубости мира, проникающего даже в материнское лоно. (Платонов 2009b: 129)

[Сербинов – Н. С.] подумал, что он похож на камень в реке, революция уходит поверх его, а он остается на дне, тяжелым от своей привязанности к себе. (Платонов 2009b: 378)

Плодотворно, на наш взгляд, рассмотреть ситуативные сравнения в повести *Строители страны* с тем, чтобы лучше понять развитие этого тропа у Платонова. Можно заметить, что, во-первых, в повести уже довольно часто используются ситуативные сравнения и они играют заметную роль,

а во-вторых, некоторые из них появляются и в *Чевенгуре*, другие же в романе исчезают.

Как хорошо известно, «евнух души» наметился уже в повести. Характерно, что там он введен не в форме сравнения, а в форме метафоры или прямой метаморфозы:

Залитый любовью, Гротов действовал без памяти и без контроля. (...) Однако ни одна секунда не терпит пустоты, и Гратов *невольно* наполнял их действиями [...]. [чтобы уцелеть Один* зритель то] Лишь евнух его души, равнодушный зритель, [молча созерцал события] *без одобрения и без осуждения* наблюдал катастрофу своего спутника. (...) Только сторож жизни [евнух сознания] по-прежнему неотлучно дежурил [в] *на* своем освещенном месте в подъезде человека. (Платонов 1995: 358; курсивы и кавычки Вьюгина)

Это позволяет нам предположить, что данный образ первоначально был произведен в повести как метафора или скорее метаморфоза, а потом уже в работе над *Чевенгуром* был переделан в сравнение и занял доминантное место в системе ситуативных сравнений в романе.

Следующие сравнения, одинаковые кроме небольшого изменения, показывают, что уже в *Строителях страны*, написанных в 1925–1926 гг. (Вьюгин 1995: 309), писатель уже освоил этот троп и пользовался им свободно:

Он [Дванов – Н. С.] любил беседовать один в открытых местах, но если его кто услышал, он сгорел бы от стыда, как любовник, захваченный на месте любви со своей красавицей. (Платонов 1995: 321; курсив и кавычки Вьюгина)

Он любил беседовать один в открытых местах, но, если бы его кто услышал, Дванов застыдился бы как любовник, захваченный в темноте любви со своей любимой. (Платонов 2009b: 92)

Между тем, нужно обращать внимание на то, что некоторые ситуативные сравнения не были использованы в романе:

Правда! – поразился Дванов, – [это] бывает как в почве: соли питательны, но если они не разбавлены чем-нибудь... безвкусным, беспомощным, то соли убивает растения. Надо, чтобы личность была [разбавлена в воде об] растворена в воде общества – тогда она жив*а. (Платонов 1995: 369; курсивы и кавычки Вьюгина)³

Глядя на него [Копенкина – Н. С.], Дванов уподоблялся ему и находил в этом облегчение. Как [и любовь] и в любви, в дружбе один любит, а [други] другой *им* любим, но нет равновесия, нет полного ответа с другой стороны. Любящий как человек на другом берегу реки: кричит, чтобы его взяли, но на этом берегу нет паромщика. (Платонов 1995: 385; курсивы и кавычки Вьюгина)

³ Только метафора, похожая по мотиву соли, находится в романе: «но культура – уже заросшее поле, где соли почвы взяты растениями и где ничего больше не вырастет» (Платонов 2009b, с. 138). О ней позже.

Нельзя сказать, чтобы это были неудачные ситуативные сравнения. Нооборот, они образцовые и классические в том смысле, что оба выделяются развернутостью сравнивающих ситуаций и четкой параллельностью сравнивающего и сравниваемого. По поводу того, что они все-таки не были использованы в *Чевенгуре*, можно сделать несколько предположений. У нас есть предположение, касающееся тенденции развития этого тропа у Платонова: освоив ситуативные сравнения уже в ранних произведениях, он пользовался ими также и в романе как важным приемом повествования, но в то же время у него наметилась характерная тенденция к «неполноценности» или «асимметричности» ситуативных сравнений. Ему было важно, чтобы они были не такими образцовыми и классическими, как в эпосе или у Толстого, а были неполноценными и асимметричными для придания приему большей динамичности и новизны.

Действительно, в *Чевенгуре* важную роль играют ситуативные сравнения, отличающиеся неполноценностью и асимметричностью. Под неполноценностью или асимметричностью мы имеем в виду прежде всего количественный аспект: недостаточность развертывания сравнивающей ситуации по отношению к сравниваемой, а проще говоря, не такие длинные сравнения, чтобы называть их «гомерическими». Но все же они отличаются от предметных сравнений, поскольку они представляют собой соответствие не предметов, а групп предметов, т.е. ситуаций:

Чепурный пробовал тыльной частью руки горло буржуев, как пробуют механики температуру подшипников, и ему казалось, что все буржуи еще живы. (Платонов 2009b: 230)

День окончился, словно вышел из комнаты человек-собеседник, и ногам Дванова стало холодно. (Платонов 2009b: 341)

«Неполноценные» или более короткие ситуативные сравнения имеют в *Чевенгуре* такое распространение, что они осуществляют широкую градацию между образцовыми ситуативными сравнениями и предметными. Так образуется многомерная сеть сравнений как база мини-нарративов, представляющая определенную параллельность по отношению к основному сюжету, но постепенно вливающаяся в него. Это, как нам кажется, существенный момент в функционировании тропов и фигур данного романа.

Соотношения ситуативных сравнений с другими тропами и фигурами

Для определения функции ситуативных сравнений в *Чевенгуре* важно также обращать внимание на их соотношение с другими тропами и фигурами, которые имеют, по-видимому, схожие функции. Общность и различие конструкций и функций между ними дают возможность точнее охарактеризовать данный троп.

Самым видным тропом, сходным с ситуативным сравнением, является развернутая метафора. Один из важных тропов, играющих доминантную роль в ранних платоновских произведениях, в частности в стихах, – это метафора типа «А есть В» или «А – это В». Когда часть В становится развернутой и длинной, получается развернутая метафора, сходная с ситуативным сравнением как по форме, так и по функции:

Он [Дванов – Н. С.] в душе любил неведение больше культуры: невежество – чистое поле, где еще может вырасти растение всякого знания, но культура – уже заросшее поле, где соли почвы взяты растениями и где ничего больше не вырастет. (Платонов 2009b: 138)

Копенкин говорил с тремя мужиками о том, что социализм – это вода на высокой степи, где пропадают отличные земли. (Платонов 2009b: 189)

Эти метафоры почти неразличимы от рассмотренных нами ситуативных сравнений, поскольку они также служат накоплению базы мини-нарративов, повторяющихся и узнаваемых в романе. Но существенно, что такие развернутые метафоры не так многочисленны и доминантны, как ситуативные сравнения, в том числе «неполноценные». В этом отношении можно было бы выдвинуть гипотезу о творческой эволюции Платонова 1920-х гг., что его переходу от стиха к прозе до некоторой степени соответствует смена тропической доминанты от метафоры к сравнению, хотя, разумеется, нужно иметь в виду и другие тропы, например, метонимии и синекдохи. В *Чевенгуре* же очевидно, что сравнение занимает доминантное место по отношению к метафоре. Прочитированные выше метафоры сходны со сравнениями именно потому, что первые находятся в подчиненном положении, не отличаясь от последних собственной функцией.

Более интересное сходство с ситуативными сравнениями показывает, на наш взгляд, изображение «возможных миров» или «миров условного наклонения», в которых рассказывается о том, что могло бы быть:

Может быть, было бы лучше тогда Дванову подойти к тому человеку в шкаринском вокзале и прилечь к нему, а утром выйти и исчезнуть в воздухе степи. (Платонов 2009b: 72)

Раньше бы там жил, наверно, семинарист и изучал бы догматы вселенских соборов, чтобы впоследствии, по законам диалектического развития души, прийти к богохульству. (Платонов 2009b: 359)

Такие изображения, не имеющие непосредственного отношения к развертыванию основного сюжета, создают параллельность с ним, представляя возможные миры, которые могли бы быть, но не получились в том мире, в котором главные герои жили и умерли. В этом отношении они сходны по функции с ситуативными сравнениями.

Но не только «возможные миры», но и изображение определенных лиц и событий, сконструированных в мини-нарративе, не имеющем прямого отношения к основному сюжету и выделяющимся некой параллельностью к нему, нередко создает эффект, подобный ситуативному сравнению:

Из окна губисполкома были видны босые, несеяные поля; иногда там показывался одинокий человек и пристально всматривался на город, опершись подбородком на дорожную палку, а потом уходил куда-то в балку, где он жил в сумерках своей хаты и на что-то надеялся. (Платонов 2009b: 83)

Солнце уже склонилось далеко за полдень, на земле запахло гарью, наступила та вечерняя тоска, когда каждому одинокому человеку хотелось идти к другу или просто в поле, чтобы думать и ходить среди утихших трав, успокаивая этим свою нарушенную за день жизнь. Но прочим в Чевенгуре некуда было пойти и некого к себе ждать (...). (Платонов 2009b: 322)

Это, конечно, относится к традиционному приему «лирического отступления». Но в отношении платоновского романа характерно то, что эти изображения состоят из повторяющихся и легко узнаваемых в нем мотивов, таких как одинокий человек в городе, дорожная палка, балка (овраг), поле, травы. Они похожи на ситуативные сравнения тем, что из них не следует сюжетное развертывание, но они образуют базу мини-нарративов, постепенно вливающих в сюжет по принципу повторения и узнавания. При этом читателю приписывается активная роль в динамизации семантического плана романа. Можно сказать, что это существенный момент, связывающий творчество Платонова с модернистской литературой начала XX века.

Ситуативные сравнения в других произведениях

В общем можно считать, что ситуативные сравнения склонны появляться чаще в больших жанрах, таких как эпос и роман, в связи с их длинной формой. Но, разумеется, они появляются и в малых жанрах (лирика, басня, рассказ), и в нехудожественных (религиозный и моральный текст). Что же касается Платонова, можно сразу заметить, что они появляются не только в *Чевенгуре* (и *Строителях страны*), но и в некоторых рассказах и повестях 1920-х и 1930-х гг. В «Эфирном тракте», например, ситуативных и предметных сравнений много и они играют доминантную роль по отношению к другим тропам:

Проснулся Кирпичников сразу, будто кто ему крикнул на ухо или земля на что наткнулась и вдруг застопорила. (Платонов 2009a: 23)

Но потом к нему не спеша возвратились все неясные мысли, как дети со двора, наигравшись и слабо сопротивляясь матери. (Платонов 2009a: 80)

Повесть *Джан*, написанная в 1930-х гг., также выделяется доминантностью сравнений, как ситуативных, так и предметных:

Советская власть всегда собирает всех ненужных и забытых, подобно многодетной вдове, которой ничего не сделает один лишний рот. (Платонов 2010: 122)

Верблюды тоже пошел за ними [Чагатаев и Суфьян – Н. С.], боясь одиночества, как боится его любящий человек, живущий в разлуке со своими. (Платонов 2010: 138)

Важно, что главные тенденции платоновских ситуативных сравнений, указанные нами в отношении *Чевенгура*, относятся и к процитированным выше примерам из других произведений: нестрогая параллельность, неполноценность по отношению к развертыванию, использование повторяющихся мотивов. Все это служит образованию базы мини-нарративов, которые не составляют основного сюжета, но, представляя для него образный «фон», постепенно в него вливаются. И эта база функционирует не только в отдельных произведениях, но и в целом в творчестве Платонова на всем протяжении его эволюции.

С другой стороны, следующий отрывок хорошо показывает, что писатель умел использовать классические развернутые ситуативные сравнения и во второй половине своего творчества («Третий сын»):

Каждый ее сын почувствовал себя сейчас одиноко и страшно, как будто где-то в темном поле горела лампа на подоконнике старого дома, и она освещала ночь, летающих жуков, синюю траву, рой мошек в воздухе – весь детский мир, окружающий старый дом, оставленный теми, кто в нем родился; в том доме никогда не были затворены двери, чтобы в него могли вернуться те, кто из него вышел, но никто не возвратился назад. И теперь точно сразу погас свет в ночном окне, а действительность превратилась в воспоминание. (Платонов 2010: 355)

Динамическая транскрипция рукописи этого рассказа свидетельствует о том, что писатель тщательно разрабатывал это сравнение и особенно его развертывание (Платонов 2009с: 371). Можно быть уверенным, что он сознательно относился к этому тропу и к совершенствованию своего мастерства.

Заслуживает внимания, что в рассказе страницей позже этого сравнения имеется изображение, относящееся к плану основного сюжета, которое, по-видимому, играет роль «переклички» планов основного сюжета и тропов:

Старик постоял над ней [внучкой – Н. С.] в ночном сумраке; выпавший снег на улице собирал скудный рассеянный свет неба и освещал тьму в комнате через окна. (Платонов 2010: 356)

Контрастность лампы на подоконнике, освещающей ночь, и снега на улице, отражающего свет неба и освещающего тьму в комнате, служит иллюстрацией того, как ситуативные сравнения вливаются в основной сюжет в платоновских произведениях. Общие мотивы и конструкции (свет через окна, слабый свет и глубокая тьма) сближают ситуацию, изображенную в сравнении, с тем эпизодом в основном сюжете, которое не имеет прямого отношения к нему. Противоположность направления света также акцентирует общность и различие двух планов выраженных миров. Читателю же предлагается воспринять данное сравнение не только

в связи с прямо сравниваемой ситуацией (одинокость сыновей умершей матери), но и в связи с эпизодом, находящимся в рассказе позже. Это, на наш взгляд, похоже на принцип динамической семантики стиховой конструкции, как ее определяет Ю. Тынянов: «Сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией» (Тынянов 2004: 152). Несмотря на его категорическое разделение прозы и стиха, тыняновский тезис все-таки относится к тому, как у Платонова функционируют ситуативные сравнения.

Наш анализ, хотя еще и пробный, позволяет заключить, что ситуативные сравнения играют заметную и важную роль в *Чевенгуре* и в платоновских произведениях вообще. Как показывает тематизация сравнения «евнуха души», романский жанр позволил писателю свободнее всего использовать этот троп.

Однако нельзя сказать, что этот троп проявился во всех платоновских произведениях в равной мере. Писатель пользуется им в одних произведениях больше, в других меньше. При этом надо учитывать соотношение сравнений с другими тропами, в особенности с метонимией и синекдохой. Необходимо еще подробнее рассмотреть эти вопросы, чтобы окончательно выяснить роль и функцию ситуативных сравнений в творчестве Платонова.

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова Н. Д. *Язык и мир человека*. М.: Языки русской культуры, 1998.
- Архив А. П. Платонова. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009.
- Бахтин М. М. «Формы времени и хронотопа в романе». Бахтин. М. М. *Собрание сочинений*. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012.
- Вьюгин В. Ю. «Повесть А. Платонова “Строители страны”: К реконструкции произведения» (Публикация, вступительная статья и комментарий В. Ю. Вьюгина). *Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов*. СПб.: Наука, 1995.
- Кондакова И. А. *Топоним в составе структуры образа*. <http://www.jourclub.ru/24/1339> (доступ от 8.8.2014)
- Мокиенко В. М. *Словарь сравнений русского языка*. СПб.: Норинт, 2003.
- Москвин В. П. *Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь*. Изд. 3-е. Ростов на Дону: Феникс, 2007.
- Николюкин А. Н. (ред.). *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М.: НПК «Интелвак», 2001.
- Платонов А. П. «Строители страны» (Реконструкция фрагмента повести). *Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов*. СПб.: Наука, 1995.
- Платонов А. П. *Эфирный тракт: Повести 1920-х – начала 1930-х годов*. Под ред. Н. М. Малыгиной. М.: Время, 2009.
- Платонов А. П. *Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть*. Под ред. Н. М. Малыгиной. М.: Время, 2009.
- Платонов 2010 – Платонов А. П. *Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы*. Сост., подготовка текста, комментарий Н. В. Корниенко. М.: Время, 2009.

- Подорога В. А. «Евнух души (Позиция чтения и мир Платонова)». *Вопросы философии* 3 (1989).
- Подорога В. А. «Евнух души: “Революционные машины” и литература А. Платонова». Подорога В. А. *Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах*. Т. 2. Ч. 1. М.: Культурная революция, 2011.
- Рафаилова Г. В. «Лексико-семантические особенности ситуативных сравнений». *Теория языка и межкультурная коммуникация* 1 (2007).
- Тынянов Ю. Н. *Проблема стихотворного языка*. М.: УРСС, 2004.
- McCall, Jr. M. H. *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.
- Murtaugh O. K. *Ariosto and the Classical Simile*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- Newman J. K.. *The Classical Epic Tradition*. The University of Wisconsin Press, 1986.
- Preminger A. and Brogan T. V. F. (eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. N.Y.: MJF Books, 1993.

Сусуму Нонака

СИТУАТИВНО ПОРЕЂЕЊЕ У ЧЕВЕНГУРУ

Резиме

Чланак је посвећен анализи «ситуативног поређења», или сликовитог поређења, које игра велику улогу у *Чевенгуру* Платонова. Овај тип поређења је познатије под називом «хомерско» или «развијено» поређење. У раду ћемо се потрудити да покажемо особеност ситуативних поређења у *Чевенгуру*, њихов однос с другим тропима и фигурама, функцију и улогу овог тропа у Платоновљевом стваралаштву уопште. Уједно ћемо покушати да дамо паралелу између «поређења» Платонова и овог тропа код других писаца (Хомера, Вергилија, Пушкина, Толстоја).

Кључне речи: Платонов, *Чевенгур*, ситуативно поређење.

Маурицио Массимо
Туринский университет
massimo.maurizio@unito.it

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ КАК ИРОНИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО КАНОНА СТАЛИНСКОГО ВРЕМЕНИ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Е. КРОПИВНИЦКОГО

Статья рассматривает депозитизацию и деэстетизацию неофициальной поэзии Е. Кропивницкого сталинской эпохи. Исследуется ироническое осмысление советского фольклора («фальшлора» – К. Богданов), создаваемого по заранее заданной, идеологически безукоризненной схеме, в поэтических опытах Е. Кропивницкого. Мы показываем полемическую направленность творчества Е. Кропивницкого на непрофессиональную эстетику пролетарской литературы, заявляющей о себе как литературном артефакте и одновременно упрощающей артистические формы до дилетантства.

Ключевые слова: фольклор, ирония, Е. Кропивницкий, лианозовская поэтика, примитив, деэстетизация.

The paper deals with issues of de-poeticization and de-aestheticization of the underground poetry of E. Kropivnicki during Stalin's rule. The study of E. Kropivnicki's work has shown that the poet does not continue the tradition of the historical avant-garde, but he argues with the ideological, imposed, canonized proletarian literature of the 1920's and 1930's. The irony with which E. Kropivnicki degrades Soviet folklore is largely similar to the artistic expression of Socrates, but mostly to the Igor Kholin's "barracks" poetry. The poetry of E. Kropivnicki is based on expectedness and predictability, which is a calculated way to strip his writing of originality, presenting it as graphomania (primitive writing), and revealing the principle of pattern writing of his subtext (proletarian literature). In other words, by using the expectedness and predictability, typical of the folklore text build on a given pattern, E. Kropivnicki deconstructs the analogue way of creating the socio-realistic text as a pre-set project, in which the summary of the literary hero should lead to the expected or predictable outcome.

Key words: folklore, irony, E. Kropivnicki, Lianozovo poetics, primitive language, de-aestheticization.

Одним из самых интересных аспектов поэзии Е. Кропивницкого, Яна Сатуновского и других репрезентативных для неофициальной эстетики сталинской поры поэтов является, внимание, уделяемое поэтическому языку, упрощенному, депозитизированному и деэстетизированному, рассматриваемому как способ для выражения нового эстетического понимания и нового отношения к поэзии и к искусству в целом. Корни

этого интереса уходят в середину 1900-х гг.; в 1906 г. А. Белый написал «Веселье на Руси» и А. Блок начал работу над «Вольными мыслями», сознательно отказываясь от прежнего экспрессивного арсенала ради более свободных и простых форм. На то время приходится пик поэтической деятельности и И. Анненского, важной для Е. Кропивницкого фигуры, который, пусть в рамках декадентско-символистской эстетики, играл важную роль именно как новатор существующего канона¹ поэтики, характеризуемой аллегоричностью, созерцательным лиризмом (исходящим из традиции чистой лирики) и предельным вниманием к музыкально-интонационной стороне, порой доминирующей над содержательной (особенно в ряде стихотворений *Кипарисового ларца*²).

¹ Как отметил Н. Харджиев, новшества Анненского оказались очень созвучны с поэтикой Маяковского; Ср.: «Сходство между Анненским и Маяковским нельзя искать в отдельных темах или стихотворениях, но несомненно, что некоторые черты поэзии Анненского были близки Маяковскому в период его поэтического формирования. О том, что Маяковский знал стихи Анненского, свидетельствует упоминание имени автора «Кипарисового ларца» в стихотворении «Надоело» (1916) наряду с именами Тютчева и Фета. Для Анненского характерно синтаксическое напряжение стиха, неожиданные ходы импрессионистических метафор и сравнений, сдвигающих привычные отношения к предметам, перебои высокой поэтической лексики прозаизмами и словами специальных технических диалектов (все эти конструктивные элементы получили развитие в стихах Пастернака). У Анненского были и опыты «демократических» жанров: базарного раешника («Шарики») и сатирического стихотворного фельетона «Нервы» (с характерным подзаголовком «Пластика для граммофона»). Здесь Анненский предвосхищает многочисленные «антимещанские» стихи поэтов «Сатирикона» (Саша Черный, П. Потемкин, В. Горянский). Особенно интересно стихотворение Анненского «Разлука (Прерывистые строки)», построенное целиком на переборах метров и на резких контрастах длинных строк с короткими, вплоть до односложных и даже однофонемных («Как в забыты/И.»)» (Харджиев 1958: 410–411).

² Связь поэзии Анненского и Кропивницкого – тема для отдельной работы. В данной статье лишь подчеркивается сходство отмеченных черт первого с поэтической практикой второго: созерцательность, то есть – если применять соцреалистический жаргон – не-тенденциозность – одна из самых очевидных черт поэтики Кропивницкого, особенно в преобладающей с количественной точки зрения лирике о деревне и природе. Отказ от ангажированности для него – принципиальная позиция, априорно лишающая подобное письмо каких бы то ни было шансов пробраться в официальность. Если не-тенденциозность характерна для модернистской, до-футуристической поэзии, то решение писать «чистую лирику» в момент, когда требовалось «воюющее искусство», звучит декларативно. Наряду с этим, аллегорическая природа поэтической продукции заставляет воспринимать каждое стихотворение в отдельности как артефакт, чье существование и функционирование в культурном контексте эпохи говорит сквозь строки о чем-то еще, что в случае Кропивницкого крайне важно; то, что он писал «портреты с натуры» на протяжении сорока лет, говорит о представлении о поэтической деятельности как о чем-то принципиально далеком от социально-политической конъюнктуры. Так же неслучайным кажется тот факт, что картинок «с натуры» стало значительно больше в период 1948–1956 гг., когда его сын Лев находился в ссылке. Третий отмеченный в творчестве Анненского аспект (первенство музыкально-интонационной составляющей) тесно связан с аллегоричностью, ведь формально-сонорная составляющая стихов Кропивницкого имеет декларативный характер по отношению к подтексту, к которому они отсылают (об этом см. дальше), в частности депозитизация стихотворного ряда с помощью нарочито обедненной формальной стороны характерна для немалой доли лирики Кропивницкого.

Что касается напрашивающейся параллели с историческим авангардом³, Кропивницкий гордо и неоднократно утверждал свою непричастность к ней⁴, но тем не менее он принял урок примитивизма, чьей эстетики он придерживался с самих ранних из дошедших до нас стихотворений:

Я парикмахер: стригу и брею,
И так проходит мой целый день.
Я отучиться на час не смею,
Хозяин ходит за мной, как тень.

Замучил город тоской железной:
Автомобили, трамваев звон.
В тоске напрасной и бесполезной
Я вижу детство – желанный сон.

Вот я в деревне, вот я мальчишка,
Играю в бабки, бегу к реке.
Со мной ребята – Сережка, Гришка –
Катаюсь с ними я в челноке.

Все промелькнуло, ушло куда-то,
К былому счастью дороги нет.
Теперь мне скучно, душа помята,
Хотя еще мне немного лет. (Кропивницкий 2004: 515)⁵

Что касается пролетарской и около-пролетарской поэзии 1920-х гг., то уход от литературности, от «высокого» слога, но и от «интеллигентности» поисков и экспериментаторства обусловлен прежде всего необходимостью предлагать идейно «правильную» литературную продукцию, написанную пролетариями для пролетариев. Рабфаки и другие «мастерские» давали поверхностное образование – прежде всего из-за сжатости

³ Интерес к «простому слогу» встречается во множестве примеров. Ср., напр., хрестоматийное стихотворение В. Маяковского «Вам»: «Вам ли, любящим баб да блюда, / жизнь отдавать в угоду?! / Я лучше в баре блядам буду / подавать ананасную воду!» (Маяковский 1955: 75). Такой же интерес к языку встречается в стихах упомянутого в «Вам» И. Северянина, изобилующих трюизмами и нарочитыми и изысканными нелепостями.

⁴ Отношение Кропивницкого к авангарду и к примитивизму – впрочем, как и к модернизму в целом – заслуживает более разветвленной и подробной трактовки, которая не входит в задачи данной статьи. Несмотря на огромную роль языковых исканий для футуристической поэтики, интерес к языку у Кропивницкого и у Сатуновского имеет несколько другое происхождение; если первый отталкивался от исторического авангарда, в случае второго дела обстоят иначе: он примыкал ко второй волне авангарда, и важные для него фигуры все же относились к «умеренному» авангарду. Ср., напр.: «Помню ЛЦК – литературный центр конструктивистов. / Констромол – конструктивистский молодец. / Помню стих: “в походной сумке Тихонов, Сельвинский, Пастернак”» (Сатуновский 2012: 201).

⁵ В этих стихах 1919 года фигурируют явные признаки примитивистской эстетики, такие, как подчеркнутая тривиальность рифмовок, слом метрической упорядоченности, а также инфантильность («Играю в бабки, бегу к реке. / Со мной ребята – Сережка, Гришка – / Катаюсь с ними я в челноке.»).

курсов, — которое на практике приводило к использованию знакомых новоиспеченным авторам стилей и форм, то есть к избытию народно-фольклорных веяний. С другой стороны, новый советский строй нуждался в исторической легитимации через укоренение в русской истории, хотя одновременно он позиционировал себя как оригинальную силу, ведущую народ к неизбежной победе в исторически невиданных условиях. Подходящим жанром для синкретического налаживания этих по сути противоречивых моментов оказалось то, что К. Богданов называет «фальшлором»⁶, разные фазы которого⁷ завершались лозунгами, «малодоступными для широкого понимания словами и оборотами [которые были] призваны повысить ценностный статус маркируемого ими знания, а соответственно и статус его носителей. Лозунги, призывы, устойчивые словосочетания, метафоры и эпитеты («гидра контрреволюции», «загнивающий капитализм», «хищники империализма» и т.д.), опознаваемые как важные элементы советского социолекта, в этих случаях не столько обозначают нечто, сколько указывают сами на себя и на действия говорящих. Их коммуникативная функция, в соответствии с терминологией Джона Остина, не конститутивна, а перформативна, подразумевая не языковую, но социальную прагматику» (Богданов 2009: 23). Советский «фальшлор» обладает магическим языком новых заклинаний и формул, важных не своим смыслом, а подтекстом; с их помощью писатель включался в круг единомышленников, объединенных одинаковым социально-политическим видением⁸.

В советской литературе тяготение к простонародным формам могло быть вызвано по крайней мере тремя факторами: во-первых, демонстративным отказом от модернистской эстетики, чья «сложность» рассматривалась как признак «буржуазной» ментальности; во-вторых, представлением о фольклоре как об истинно народном творчестве. Подразумевающееся в понятии «фольклор» отсутствие авторства снимало необходимость апеллировать к той или иной традиции прошлого, то есть того времени, когда с точки зрения советской идеологии доминировало «буржуазное» общество, которое и определяло культурные моды и тенденции; и в-третьих, представлением о том, что — в силу своей врожденной народности — фольклорные модели могут быть адаптированы и применены для пе-

⁶ К. Богданов русифицирует принятый в англоязычной среде неологизм: «Fakelore» (Богданов 2009: 14–20).

⁷ Отношение к фольклору в СССР всегда было неоднозначно до 1930-х гг.; подробнее см. (Богданов 2009: 80–102).

⁸ То же самое говорят Богатырев и Якобсон о фольклоре. Ср.: «В фольклоре удерживаются только такие формы, которые для данного коллектива оказываются функционально пригодными. При этом, понятно, одна функция данной формы может быть заменена другой. Как только форма утрачивает свою функцию, она отмирает в фольклоре, тогда как в литературном произведении она сохраняет свое потенциальное существование. [...] существование фольклорного произведения предполагает усваивающую и санкционирующую его группу» (Богатырев, Якобсон 1971: 371–372).

редачи романтики революционного и послереволюционного периодов, а также для рассказа о новом, свободном быте⁹.

По сути, советский фольклор – неоромантизм (неофольклор), отражающий отношение к новому миру, точку зрения небывалую, «несовместимую прежде всего со спокойным и размеренным ритмом старой литературы с ее [...] камерностью» (по Луначарскому) (Белая 2004: 324), которая подразумевала, по словам И. Эренбурга, «учет нового стиля жизни. Союз с индустрией. Язык газет и телеграмм. Язык призраков, резолюций, переключки мастеров, митинговых возгласов, биржевых схваток. Ритм города, экспрессов, фабрик, радио. Кинематограф как великое современное искусство. Механизация всех жестов. Математическая точность слов и движений человека. Крайняя экономика» (цит. по: Белая 2004: 324). Похожую мысль выражает М. Горький на Первом съезде советских писателей: «Очень важно отметить, что фольклору совершенно чужд пессимизм, невзирая на тот факт, что творцы фольклора жили тяжело и мучительно – рабский труд их был обесмыслен эксплуататорами, а личная жизнь – бесправна и незащищена. Но при всем этом коллективу как бы свойственны сознание его бессмертия и уверенность в его победе над всеми враждебными ему силами» (Горький 1953а: 305).

На официальном, идеологически выверенном поприще тяга к романтизации настоящего времени и к фольклорным источникам приводит к псевдо-фольклорным формам, которые заполняли собой культурное пространство 1920-х гг., то есть того времени, когда начинало или продолжало формироваться значительное число будущих писателей-подпольщиков. Показательно в том отношении, что А. Альвинг, впоследствии ставший важной для лианозовцев фигурой, в 1923 г. решил переписать рассказ М. Горького «Хан и его сын». Он мотивировал выбор этого текста так:

Мусульманский фольклер <sic>, такой богатый насыщенный и примечательный по существу, беден в той своей части, которая падает на Крым, этот чуть-чуть не настоящий Восток. История литературы знает не более 2-3 десятков так называемых «бродячих сюжетов», тематические зерна коих могут быть отнесены, локально, к Тавриде.

Легенда, использованная Максимом Горьким, в одном из его ранних, чудесных рассказов «Хан и его сын», показалась мне крайне приманчивой и пригодной для поэтической обработки.

«Сабахуль-хейр (в более точной русской транскрипции звучащее как «Сабауль-эр») идэнтично <sic> нашему «Добрый вечер». «Гяур» – неверный, не мусульманин. «Калым» – выкуп, даваемый женихом

⁹ Ср.: «Не сомневаюсь в том, что древние сказки, мифы, легенды известны вам, но очень хотелось бы, чтоб основной их смысл был понят более глубоко. Смысл этот сводится к стремлению древних рабочих людей облегчить свой труд, усилить его продуктивность, вооружиться против четвероногих и двуногих врагов, а также силою слова, приемом “заговоров”, “заклинаний” повлиять на стихийные, враждебные людям явления природы. Последнее особенно важно, ибо знаменует, как глубоко люди верили в силу своего слова, а вера эта объясняется явной и вполне реальной пользой речи, организующей социальные взаимоотношения и трудовые процессы людей» (Горький 1953а: 300).

отцу невесты. «Кара-Даг» – черная окала (причем «кара» – обозначает и по татарски <sic!> и по турецки <sic!>, не только «черный» в смысле окраски, но и «дурной», «злой»). «Биюк-Ламбет» – проблематическая летняя резиденция татарских ханов из династии Гиреев. «Мусолайма-Эль-Асваб» – будет звучать по русски <sic!> как Мусолайма Асвабович /сын Асваба. Иногда артикль «эль» может быть заменен словом «бэн» – сын/. По русски <sic!> принято называть одним отчеством (Иванович, Петрович), мусульмане подобное обращение допускают. Отсюда «Эль-Аснаб» – также законно, как и полное «Мусолайма-Эль-Асваб».

Легенда обработана в той-же <sic!> самой редакции, в какой они и встречается у Максима Горького, которому и посвящается поэма «Седой Орел». (Альвинг 1923: 2)

Выбор Горького в качестве первоисточника имеет по крайней мере две причины: первая касается места действия рассказа, вторая – личности автора-первоисточника. Раннее творчество Горького характеризуется романтическим настроением, которое после революции оказалось актуальным прежде всего благодаря экзотичности как повествования, так и ситуативности, об интересе к которой свидетельствует пространственный комментарий Альвинга. Во-вторых, по одной версии, Горький был вынужден эмигрировать в связи с обостряющимися разногласиями с советской властью и с большевицким строем¹⁰: именно в 1923 г. Горький уезжает из Гельсингфорса в Берлин, вместе с первой волной русской эмиграции, а потом в Прагу и в Италию. Фигура писателя была в то время на слуху, и мотивировка его заграничного пребывания наверное придавала ей ауру бескомпромиссного идейного борца. Таким образом, для Альвинга тяга к романтизму, характерная для прозы 1920-х гг. в целом, переплетается с экзотизмом («фольклёром», если применить терминологию Альвинга).

Еще одним аспектом, сближающим ранне-советскую литературу с фольклором, является «ритуализированность» (Clark 1981) как текста, так и языка: пролетарская эстетика подразумевала не только правильную идеологическую позицию, но и передачу этой позиции на языке, принятом в партийных кругах, выверенном и содержащем необходимую ясность, прозрачность, простоту и однозначность. Сталинские призывы к доступности литературы привели к принятию обедненного, заштампованного языка пролетарской культуры и речей вождя (и Ленина, неоднократно ставившегося в пример как владеющего простой и понятной пролетариями диалектикой); фактически с конца 1920-х гг. эстетические требования упрощаются, заменяются «голой целесообразностью» (Белая 2004: 329), то есть соответствующими духу времени формами. Единое мышление и сплочение вокруг сталинской догмы привели к унификации речевых и экспрессивных модальностей, и именно с этого момента в творчестве РАППовских и ВАППовских писателей можно заметить тягу к народным

¹⁰ По другой версии, с 1921 г. Горький находился в Германии, куда поехал по настоянию Ленина на лечение.

формам, и – в поэзии – к стихам балладно-песенного жанра¹¹. Советский «фальшлор» строился и писался по заранее заданной, идеологически сверенной схеме. В этом процессе важен не автор, а верность проекту, для которого все культурные факты – всего лишь воплощение неоспоримой, предшествующей произведению догматической идеи¹². В этой связи не удивительно, что реабилитация фольклора и народного творчества в целом (прежде всего сказки) произошла в 1935 г., всего лишь через год после Первого Съезда Союза Писателей и провозглашения социалистического реализма единым методом, притом коллективным¹³. Как и литература, фольклор и сказка, песня и колыбельная должны были ангажированно (тенденциозно) затрагивать социалистические тематики (Богданов 2009: 86–98, 177–192).

Ты не вейся, черный ворон,
Не маши бойцу крылом, –
И накличешь сердцу горя,
Все равно свое возьмем.

В ночи темные, чужие
Все мне снится Жигули.
Ой, не спите, часовые, –
Как бы вас не обошли.

Громкий выстрел, скачут кони,
За околицею свет.
Кто уходит от погони?
Почему Чапая нет?

[...] Будь ты проклят, черный ворон,
В чисто поле улетай!
У меня на сердце горе:
Тонет, тонет наш Чапай... (Голодный 1959: 185–186)

Голодный применяет фольклорные устойчивые выражения («черный ворон», «ночи темные», «чисто поле») для историзации в народном ключе мифической для революционных летописей фигуры В. Чапаева.

¹¹ Поэтому в СССР в большей степени, чем в других тоталитарных странах того времени, преследовались отклонения от нормы не только концептуально-содержательные, но и формальные. Самый громкий случай «несовпадения» формальных требований режима с формальными свойствами произведения искусства, пожалуй, возник вокруг оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Дм. Шостаковича, спровоцировавшей редакционную статью в *Правде* от 28 января 1936 г. «Сумбур вместо музыки», кажется, написанную, по одной из версий, самим Сталиным.

¹² Ср.: «Согласно Потембне, давшему справедливую характеристику фольклорной сферы, сам создатель не имеет здесь оснований рассматривать свое произведение как свое, произведения других авторов того же круга как чужие» (Богатырев, Якобсон 1971: 376).

¹³ Ср.: «Я имею смелость думать, что именно метод коллективной работы с материалом поможет нам лучше всего понять, чем должен быть социалистический реализм. Товарищи, в нашей стране логика деяний обгоняет логику понятий, вот что мы должны почувствовать» (Горький 1953б: 344).

Развивая теорию М. Жуса, Р. Якобсон приходит к выводу о непоколебимости фольклорных форм: «Представим себе язык с двумя-тремястами рифмованных предложений, с четырьмя-пятьюстами типов ритмических схем, которые точно зафиксированы и передаются без нарушений устной традиции: личное изобретение состояло бы в том, чтобы, применяя эти ритмические схемы и фразовые клише в качестве образца, создавать по их аналогии другие ритмические схемы одинакового склада и лада... и по возможности схожего содержания» (Богатырев, Якобсон 1971: 380). Такие позиции сопоставимы с процессом унификации в рамках всей советской литературе такого рода произведений не только на формальном уровне, но и на содержательно-идейном.

Залегла тайга в тумане сером
От большого тракта в стороне.
Для ребят хорошим был примером
На деревне Паша-пионер.

Был с врагом в борьбе Морозов Павел
И других бороться с ним учил.
Перед всей деревней выступая,
Своего отца разоблачил!

За селом цвели густые травы,
Колосился хлеб в полях жнивья.
За отца жестокою расправой
Угрожала Павлику родня.

И однажды в тихий вечер летний,
В тихий час, когда не дрогнет лист,
Из тайги с братишкой малолетним
Не вернулся Паша-коммунист.

Собирала ночь седые тучи,
Расходился ливнем дождь прямой.
Пионер, один из самых лучших,
Не вернулся в эту ночь домой...

Поднимал рассвет зарницы знамя.
От большого тракта в стороне
Был убит Морозов кулаками,
Был в тайге зарезан пионер.

И к убийцам ненависть утроив,
Потеряв бойца в своих рядах,
Про дела погибшего героем
Не забыть ребятам никогда! (Домановский и др. 1967: 85–86)

В этой песне С. Михалкова (1934 г.) нетрудно уловить отзвуки «Катюши», созданной в тот же период, и традиционных фольклорных песен, написанных 5-стопным хореем, ассоциирующимся, по М. Гаспарову, с

темами славянства и экзотики (Гаспаров 2000: 238–265), то есть – опять же – с народным единством, со сплочением вокруг единого идеала¹⁴. Подобная тенденция будет продолжаться и в послевоенное время, по крайней мере до второй половины 1950-х гг.¹⁵

Именно фольклоризация действительности спровоцировала реакцию непризнанных писателей, с одной стороны, нацеленных на сохранение литературной традиции предыдущего дореволюционного периода, а с другой стороны, переосмысливших эту тенденцию в официальной сфере. Для тех, кто стремился к «другой» эстетике, обращение к этим формам может быть рассмотрено как попытка вести критический диалог с «первой» культурой и переиначить культурные ориентиры тогдашнего СССР. Именно насильственная унификация поэтических и артистических форм, а также вмешательство в культурное пространство призвали литераторов-«подпольщиков» к применению альтернативного письма, взятого либо из модернистской традиции, либо из других около-модернистских тенденций.

Значительная часть творчества Кропивницкого полемически направлена на конфронтацию с непрофессиональной эстетикой пролетарской литературы, особенно когда она позиционирует себя как литературный артефакт, одновременно упрощающий артистические формы и экспрессивные элементы до дилетантства¹⁶. Для поэтики Кропивницкого того времени важными составляющими являются ожидаемость и предсказуемость, лишаящие письмо оригинальности и представляющие его как

¹⁴ Таких примеров много: вспомним-широкоизвестное стихотворение Э. Багрицкого «Смерть пионерки», чей трехстопный хорей с рифмовкой ЖМЖМ отсылает к фольклорному жанру (подробнее, см.: Гаспаров 2000: 50–71).

¹⁵ См., например, стихотворение «Колька электропилищик...» В. Кузнецова. По тематике и форме оно относится предположительно к послевоенному времени: «Колька электропилищик, / Парень, что надо, / Первый гвоздь лесорубной бригады, / Хоть не в меру горяч, иногда грубоватый, / Но в работе его уважали ребята. / И шутил бригадир: «Ну и малый! / Он и чёрта запарит, пожалуй». / Я видал, как пилой пудовой / Он раздывал ствол сосновый, / Как распахивал снег ногами, / Просто валеными сапогами. / Он колол для костра полено / Очень ловко и вдохновенно. / И я думал, шагая к дому: / “По колено тайга такому”» (Галковский 2002: 120).

¹⁶ Ср., напр. «Осень»: «Мне очень нравится, когда/ Тепло и сыро. И когда/ Лист прело пахнет. И когда/ Даль в сизой дымке. И когда/ Так грустно, тихо. И когда/ Все словно медлит. И когда/ Везде туман, везде вода» (Кропивницкий 2004: 50). Это произведение отсылает к «Песне о соколе» Горького; ср.: «– Да, умираю – ответил Сокол, вздохнув глубоко. – Я славно пожил!.. Я знаю счастье!.. Я храбро бился!.. Я видел небо... Ты не увидишь его так близко!.. Эх ты, бедняга! – Ну что же – небо? – пустое место... Как мне там ползать? Мне здесь прекрасно... тепло и сыро!..» (Горький 1972: 159). За счет этой отсылки, «Осень» приобретает иронический характер, при сопоставлении идеологически «правильной» точки зрения Горького с видением Кропивницкого, подчеркнуто аркадийским, мечтательным. При этом иронически переосмысленная цитата из Горького дает начало стихотворению совсем другого, нежели у Горького, характера. В. Кулаков относит эти стихи к «примитивистской поэзии», укорененной, как и обзирательское письмо, в детской поэзии (Кулаков 1999: 17). Е. Эткинд замечает, что тождественные рифмы тесно связаны с «озорными каламбурами» (Эткинд 2001: 256), подтверждая связь этой поэтики с примитивизмом.

графоманское (примитивистское), но благодаря этому говорящие о шаблонности самого подтекста, к которому оно отсылает. Ожидаемость и предсказуемость – важные составляющие фольклорного текста, который строится по знакомой читателю схеме и содержит общеизвестные формулировки. Похожим образом соцреалистическое, ритуализированное произведение, ориентируясь на священную» тройку соцреализма *Мать*, *Разгром* и *Как закалялась сталь*, фактически конструировалось по апробированному заранее проекту, согласно которому приключения героя или героев должны привести к ожидаемому и предсказуемому результату и закончиться если не счастливо, то по крайней мере победно и поучительно.

Около-примитивистские формы в «подполье» очень быстро набирают обороты на фоне тенденции к упрощению языка: благодаря характерным прямоте и емкости, примитивистское письмо является адекватным орудием для возвращения поэтическому слову его врожденной экспрессивности, утраченной вследствие политизации культурного дискурса и использования литературных форм в пропагандистских целях. Именно для поэтики лианозовской группы такие позиции окажутся весьма актуальными: характерная бессмыслица и чистая лирика Кропивницкого смешиваются с «барачной» тематикой (прежде всего в цикле *Окраина*), в свою очередь отсылающей к городскому фольклору и к тюремной субкультуре¹⁷.

Тяга к документальному письму приводит к неожиданным эффектам как раз на фоне официального дискурса и придельного внимания к темам «на злобу дня». Примером не только переработки официальной эстетики, но и игры с читательскими ожиданиями является название стихотворения «Возвращение солдата», которое в 1945 г. вызывало непосредственную ассоциацию с победным концом народной, обще-советской, сталинской войны. Кропивницкий как бы игнорирует все это и, наоборот, сочиняет балладу на «окраинную» тему:

Ты ли мне ли говорила
 Про любовь.
 Печь топила, щи варила,
 О, любовь!

Как вернусь, бывало, с поля,
 О, любовь!

¹⁷ Правдивый рассказ о быте окраин ведется «включенным наблюдателем», изнутри, глазами человека, по-настоящему жившего в тех районах. Таков будет подход Игоря Холина, который принимает декларативную деэстетизацию как основу барачного цикла («Жители барака»), а также последующих («Лирика без лирики», «Космическое» и «Воинрид» прежде всего). Переключек между творчеством Кропивницкого и «барачными стихами» Холина очень много, и если очевидно его ученичество у «окраинного» Кропивницкого, то не столь явны холинские корни во многих стихотворениях Кропивницкого 1960-х гг. Тематически линия преемственности с барачным «эпосом» (Термин В. Кулакова, см.: Кулаков 1999б) очевидна, стоит говорить и о переработке и актуализации фольклорной составляющей стихов Кропивницкого Холиным, как и об общем интересе «антропологического» характера.

Шепчешь ты мне, моя Поля,
Про любовь...

Как забрали во солдаты –
Про любовь
Я не думал долго, браты...
О, любовь!

Я не думал... только Поля
Про любовь
Говорила Петьке в поле...
О, любовь!

И когда узнал я это –
О, любовь!
Я не стал писать ей это
Про любовь...

Я домой вернулся полем,
Вполз ужом...
О, любовь! Погибла Поля
Под ножом. (Кропивницкий 2004: 290)

В «Возвращении солдата» наличествуют элементы жестокого романа и примитивистской поэзии; дистих «Печь топила, щи варила,/ О, любовь!», например, придает композиции балладный тон, благодаря песенно-частушечной ритмизации¹⁸. Скупость выразительных и поэтических средств, как и нарочито банальная структура (в данном примере насчитывается всего лишь 5 разных рифм из 15 рифмованных пар) имеют смыслообразующий характер; формальные, языковые и тематические переклички с современной официальной поэзией настолько подчеркнуты, что они кажутся доведенными до абсурда. На фоне восторженной военной лирики того времени эти стихи можно рассматривать как деидеологизированный вариант соцреалистической эстетики, переиначивающей существующую традицию, вернее, описывающий действительность, но без «лакировки» и обязательного подтекста.

¹⁸ Именно балладный жанр характерен для такой важной в «подпольном» контексте фигуры, как Н. Олейников, признанный представитель примитивистской тенденции. Ср., для примера, «Чревоугодие. Баллада»: «[...]/ Татьяна выходит,/ На кухню идет,/ Котлету находит/ И мне подает.// ...Исполнилось тело/ Желаний и сил,/ И черное дело/ Я вновь совершил.//И снова котлета./ Я снова любил. / И так до рассвета/ Себя я губил/ [...]» (Олейников 1990: 20).

ЛИТЕРАТУРА

- Альвинг Арсений. *Поэма Альвинга Арсения Алексеевича «Седой Орел». Посвящена М. Горькому*. Машинопись с правкой и подписью автора. 1923 г. РГАЛИ, Ф. 21, оп. 1, ед. хр. 4, л. 2.
- Белая Галина. *Дон Кихоты революции. Опыт побед и поражений*. Москва: РГГУ, 2004.
- Богатырев Петр, Якобсон Роман. «Фольклор как особая форма творчества». Богатырев Петр. *Вопросы народного творчества*. Москва: Искусство, 1971: 369–383.
- Богданов Константин. *Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры*. Москва: Новое литературное обозрение, 2009.
- Галковский Дм. (ред.). *Антология советской поэзии. Уткоречь*. Псков: Псковская областная типография, 2002.
- Гаспаров Михаил. *Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти*. Москва: РГГУ, 2000.
- Голодный Михаил. *Стихотворения, баллады, песни*. Москва: Гос. изд-во художественной литературы, 1959.
- Горький Максим. «Советская литература. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года». Горький Максим. *Собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 27. Статьи, доклады, речи, приветствия 1933–1936. Москва: Гос. изд-во художественной литературы, 1953а: 298–333.
- Горький Максим. [Заключительная речь на Первом всесоюзном съезде советских писателей 1 сентября 1934 года]. Горький Максим. *Собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 27. Статьи, доклады, речи, приветствия 1933–1936. Москва: Гос. изд-во художественной литературы, 1953б: 337–354.
- Горький Максим. *Челкаш. Рассказы*. Ленинград: Художественная литература, 1972.
- Кропивницкий Евгений. *736 стихотворений + другие материалы*. Москва: Культурный слой, 2004.
- Кулаков Владислав. «Лианозово, история одной поэтической группы». В. Кулаков. *Поэзия как факт*. Москва: Новое Литературное Обозрение, 1999а: 11–34.
- Кулаков Владислав. «Барачная поэзия Игоря Холина как классический эпос новой литературы». В. Кулаков. *Поэзия как факт*. Москва: Новое Литературное Обозрение, 1999б: 157–160.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Том 1. 1912–1917. Москва: Гос. изд. художественной литературы, 1955.
- Олейников Николай. *Я муху безумно любил*. Сост. В. Глоцер. Москва: Изд-во «Прометей» МГПИ В.И. Ленина, 1990.
- Русский советский фольклор. Антология*. Сост. и прим. Л. Домановского, Н. Новикова, Г. Шаповаловой. Ленинград: Наука, 1967.
- Сатуновский Ян. *Стихи и проза к стихам*. Москва: Виртуальная галерея, 2012.
- Харджиев Николай. «Заметки о Маяковском». *Литературное наследство. Новое о Маяковском*. 65/1958: 398–430.
- Эткинд Ефим. *Проза о стихах*. Санкт-Петербург: Знание, 2001.
- Clark Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

Маурицио Масимо

ФОЛКЛОРНИ МОТИВИ КАО ИРОНИЧНО ПРЕОСМИШЉАВАЊЕ
КЊИЖЕВНОГ КАНОНА СТАЉИНОВОГ ВРЕМЕНА НА ПРИМЕРУ
СТВАРАЛАШТВА Ј. КРОПИВНИЦКОГ

Резиме

Чланак се бави питањима депотизације и деестетизације незваничне поезије Ј. Кропивницког у време Стаљина. Проучавање стваралаштва Ј. Кропивницког показало је да песник не наставља традицију историјске авангарде, већ да полемише са идеолошким, наметнутим каноном пролетерске књижевности 1920-их и 1930-их година. Иронија којом Ј. Кропивницки детронизује совјетски фолклор блиска је у многоне уметничком изразу соцарта, а пре свега поезији «бараке» Игора Хољина. Поетика Ј. Кропивницког се базира на очекиваности и предсказивости, што смишљено лишава његово писање оригиналности, представљајући га као графоманију (примитивно писмо), односно разоткривајући шаблонски принцип његовог подтекста (пролетерску књижевност). Другим речима, користећи очекиваност и предсказивост, карактеристичне за фолклорни текст који се гради по датој схеми, Ј. Кропивницки деконструише аналогни начин стварања соцреалистичког текста као унапред задатог пројекта, у коме сиже јунака треба да доведе до очекиваног или предвидивог резултата.

Кључне речи: фолклор, иронија, Ј. Кропивницки, лианозовска поетика, примитивни језик, деестетизација.

Yulia Valieva
 Saint-Petersburg State University
 The Faculty of Philology
 jouliali@gmail.com

THE *OTHER CULTURE* RUSSIAN POETS IN 1990S: TENDENCIES OF EVOLUTION

The paper concentrates on Russian poetry of the *Other Culture* in 1990-s. This period in Russian Literature history is marked with important shifts in dominants motivated by the complex of cultural, political and technological tendencies. One of them is undoubtedly the abolition of censorship. Special attention is paid to Saint-Petersburg / Leningrad poets of different generations, who belonged to the unofficial culture, whose first publications were in *samizdat* and *tamizdat* in 1960-s, 1970-s, 1980-s, and their books appeared in official press in Russia only in 1990-s. I analyze certain tendencies important for the development of Saint-Petersburg unofficial poetry in the 1990s and emphasize that the question of innovation or evolution describing poetry of "the Other Culture" requires both examining individual poetics and addressing non-textual factors, among which the role of a circle and author-reader relationships are of great importance.

Key words: Russian poetry of 1990s, Saint-Petersburg poets, the Other Culture, samizdat, Gornon, Eremin, Pudovkina.

I would compare period of 1990s in the history of Russian poetry with the time of "brillig" (quoting the portmanteau word from Humpty Dumpty). The decade in question is marked with important shifts in dominants caused by a number of cultural, political and technological tendencies. One of them is undoubtedly *the abolition of censorship*. I'd like to draw your attention to Saint-Petersburg / Leningrad poets of different generations who belonged to the unofficial culture and whose first publications appeared in *samizdat* and *tamizdat* in the 1950s, 1960s, 1970s, and 1980s. These poets represented a wide range of groups and circles, including the so called "philological school", the poets of Malaya Sadovaya, the Saigon poets (Saigon being the unofficial name of the popular Leningrad café). There are several terms that are used to describe this literary phenomenon, namely, *the Other Culture*, *the underground*, *the other literary reality*, *independent literature*. The latter term also refers to the samizdat magazines of the time, such as *Chasy*, *37*, *Obvodnyj kanal*, *Sumerki* and others. I should also add that sometimes the term *independent literature* (or independent press) is used in relation to the periodicals of the 1990s that replaced *samizdat* magazines and acquired the status of official publishing houses.

To define the beginning of the new period, we should keep in mind several authors, events and dates significant for samizdat and connected with institutionalization of *the Other Culture* and independent press. One of such significant dates for *the Other Culture* is November of 1988 when two institutions were established: The *Poetical Function* creative interdisciplinary lab which was founded by Ostanin, Dragomoshenko and Valjran, and The Association of New Literature, founded by M. Berg and M. Sheinker. The main goal of these institutions was to create and develop a *new art* theory and practice. Principles of the *new art* were discussed in the magazines *Vestnik novoj literatury* and *Labirint/ Ekstsentr*, independent periodicals that had been published by these institutions since 1990 and 1991 respectively. The term *new literature* was defined by the editors as the achievements of *the Other Culture* in the 1970s and the 1980s. And the further evolution of Russian literature was expected to develop further via theory and practice of contemporary European avant-garde (in the broadest sense of word), on the one hand, while turning to the Russian literary tradition before 1932, on the other hand. What branch in Russian literature before 1932 they referred to – wasn't specified (clarified).

Though the desire to restore the literary and religious-philosophical tradition lost in Soviet times was essential for *the Other Culture*, the poets' views on tradition differed. The poetry of the Philological School and the Khelenukts (a group of poets that included Erl, Mironov, Makrinov, Belousov and others) was much influenced by Russian Futurism and the oberiu poetics, while the generation of the 1970s followed to a greater extent the poetics of the Silver Age. Moreover, there were poets who emphatically rejected avant-garde poetics (as did, for example, Yuriy Kolker)

One of the most significant tendencies in the poetry of the 1990s was based on expansion of the poetic language. It was connected with the search for possible ways of synthesis as an opposition to the deconstruction performed by conceptualists.

I 'd like to draw your attention to the figures of two poets who – each in their own way elaborated on the idea of synthesis in poetic language. These poets were A. Gornon and M. Eremin.

Alexandr Gornon (born in 1946) was an active participant of the new poetry movements of the 1990s. He was also one of theoreticians of experimental line of contemporary poetry. At the beginning of the 1980s, Gornon started to develop his principle of poly-phono-semantics that consists in using different methods of text accentuation in order to create the effect of multiple readings of the text. He uses devices of both visual and sound poetry.

The principle of tightness in the words-series (in Tynianov terms) plays the sense-generating role in Gornon's poetics. Where the words join together and at the end of the line, we come across re-segmentation of the words' meaningful units, which is achieved through emphasizing certain sounds. As a result, a second semantic reading of the text is created, which in Gornon's works usually has the character of word-play. This semantic shift is imparted graphically via highlighting parts of the word with font and colour as well as via non-linear writing.

At the end of 1990s, Gornon began to use technical sound effects typical of experimental music and known as multitracking. The technology of multi-track recording of the voice, speaking bits of words, syllables and separate sounds with different modulation enables several semantic interpretations to be heard simultaneously.

Gornon is interested in the mechanism of text perception and the concepts of mass consciousness. His work *The 25th Frame, or A poem about some other things* (25 kadr, ili Stikhi ne o tom) is based on visual and verbal concepts, which had become part of consciousness of several generations in Soviet Russia. He employs different visual elements simultaneously – textual graphics, pictures imitating film frames from well known motion pictures and TV-movies, Soviet era posters.

It's worth noticing that visual elements in samizdat poetry were used as early as the 1960s – for example in the Malaya Sadovaya circle. But the function of visual elements in samizdat poetry of the 1960s and the poetry of the 1990s seems to be different. In *the Other Culture*, it was an imitation of the first books of the Russian futurists. The reference to Khruchenykh and Khlebnikov was significant in itself. The function of visual elements in Gornon's early poems was quite different. He used them as an artistic device, which gradually transformed from a separate element into the visual poetics and became a means of expanding the poetic language.

Another way to achieve poetical synthesis is represented in M. Eremin's works.

Mikhail Eremin (born in 1936) is a poet of so the called *Philological School*. He considers his poem of 1957 *Bokovityje zerna premudrosti...* (*Faceted grains of wisdom...*, trans. by John Glad) his first work and refuses to publish his earlier texts. This poem, among several others, was read by Eremin at the Regional Conference of Young Writers in 1958. The Leningrad newspaper "Smena" ridiculed the poet in a satirical article titled by the first line of this poem. Till the beginning of the 1990s, the two poems quoted in the article remained the only texts by Eremin published by the Russian official press.

The 1990s was a fruitful period for Eremin. Since 1991, when his first book was released in Russia, he has written a lot and published 6 books of poems (in 1996, 1998, 2002, 2005, 2009, and 2013). As for the question of literary evolution, in the 1990-s Eremin became one of those Saint-Petersburg samizdat poets who developed the poetical language and determined some essential tendencies in modern Russian poetry.

In his poetry, Eremin uses the poetic form of an 8-line stanza. We already find it in his lyrics of the 1950s and the 1960s. But it had developed into a special form of poetic narration only in the 1990s when he was preparing his book of poems – that was later released by *the Pushkinskiy Fond* publishing house in 1998 – choosing the texts important for him. Since then, most of his poems consist of one sentence – to emphasize integrity of the poetical utterance.

Eremin's early poems are marked with his interest in alliterative poetry and semiotic experiments. The composition of his later poems is based on a

multi-step development of an image to form a type of an ontological model. The structure of the image in his poetry has a polyphonic nature, combining sensory and intellectual elements. The former are expressed by emphasizing the visual and the sound sides of the image. The latter include scientific terms, rarely used foreign and obsolete words, comments, appositions, parenthesis, and reminiscences. The plot is often built on changes of the language code pertaining to the image presentation. A poem could start with a description of an object. The object that suddenly caught the narrator's eye gives rise to an image. The image gives an impulse to a historical, philosophical or literary analogy. To detail it further, the narrator employs other figures of speech involving comparison, using ekphrasis or comments. The chain of comparisons can lead to a hidden aphorism or a play on words. By juxtaposing different forms of the subject's perception, Eremin has given poetic expression to modern artists' consciousness.

At first glance, for the poets of *the Other Culture* the abolition of censorship should have opened access to readers and become the solution to the problem of long-term isolation. But the 1990s turned out to be more complicated for many of the poets representing *the Other Culture*, who found themselves outside of the literary process or kept silence. One of the reasons for it was that their poetics didn't fit the *new literature* model, as in E. Pudovkina case.

Born in 1950, a granddaughter of repressed orientalists, Elena Pudovkina belongs to the same circle of Leningrad poets of the 1970s as Elena Ignatova, Boris Kuprianov, Petr Cheigin, Yulia Voznesenskaya, Petr Brandt and others. In the 1980s, like so many poets of the unofficial culture, she worked (and now still does) as an operator of a gas-boiler house. Her poems were published in the samizdat magazines *Chasy* and *Obvodnyj Kanal* as well as abroad in *Vestnik russkogo christianskogo dvizhenija* and *Grani*. In 1982, she married Alexandr Dolinin, who had been arrested for distributing samizdat magazines, in order to support him in the times of hardship, and she followed him to the place of his exile – just like the wives of the Decembrists in the 19th century. Her only collection of poems was published in 1990, by the Christian Fellowship, *Orthodox work*, in Australia where she went to in 1989, aboard a cargo ship. Though in the 1990s some of her poems appeared in literary and religious magazines and anthologies, she remained in the shadow because her poetic language lacks the mainstream features of the 1990s and 2000s. Her works are still tinged with references to the Silver age, with allusions to Marina Tzvetaya, Alexander Block and Nikolaj Kluev. It is worth mentioning that it was Pudovkina who, in the 1970s, following the example of O. Okhapkin, resorted to the genre of psalm. She uses the plural form of the first-person pronoun *we* as the subject of her poems. In Pudivkina's poetry *we* focuses on the author's poetical attitudes; it implies the idea of a shared destiny. She feels that it is her responsibility to speak on behalf of her generation that happened to find itself shoved into *the crack of history*. They are all fellow travelers on the way, the land marks of which are described in her poem *Sochelnik skoro/ kak pchelinyj med...* (*The Christmas Eve is coming...*):

Прости нас, Боже, мы пришли оттуда,
Откуда и пойти-то было – чудо.
Наш дар – он весь – в горсти.

(Forgive us, Lord, We came from a place – and even coming from there is
a miracle. Our gifts are all here – just a handful.)

The central motifs of her poetry are repentance and confession. She uses the image of a perishing people whose soul awoke and came out after a dead faint. In the 1990s and 2000s she worked as a journalist, covering topical social issues in some St. Petersburg newspapers. Still not a single book of hers has been published in Russia.

Certain features of the literary process essential for the *the Other Culture* during the period of its isolation were destroyed in the 1990s. I would like to emphasize two of them: the role of the circle itself and the relationship between the author and the reader.

Being united not only by the common interest in questions of poetics, the circle in *the Other Culture* appears to have been built on the basis similar to that of the Russian Symbolists with the view on art as life-creating activity and intra-circle language code. For example, the intra-circle language code used by the poets of Malaya Sadovaja was based on Dostoevskij's novels, including the reproduction of relationships between the characters.

The poet Viktor Krivulin, when characterizing *the Other Culture*, underlines the members' disgust at everyday life with its philistinism, vanity, the cult of career/self-advancement and money-worship. The social neglect, as Krivulin points out, made the members of the group believe in their own superiority over the surrounding reality. It was the superiority of words and spirit of a person who saw himself as an embodiment of Christ crucified. They felt as if they were living in the late Byzantine period and were chosen to keep and preserve the Culture and its Higher Spirit. It's necessary to add that their intellectual background was being formed simultaneously with the intensive process of self-education.

Another important aspect of their relationships was distinguished by Tatyana Goricheva who turns to the concept of orphanhood in Russian Literature (Gogol, Dostoevskij) and philosophy (N. Fedorov) giving an insight into the motifs of loneliness in poetry of *the Other Culture* (A. Mironov, E. Shvarts, V. Krivulin). For Tatyana Goricheva, the state of orphanhood is a religious state of the Inner Man who, being abandoned, thirsts for the Logos.

Loneliness wasn't only a poetical motif; it was a crucial element in *the Other Culture* circles that strove to encourage closer relationships between their members. The poet Eugenij Venzel recalls in his talk to me that he used to leave home at the time when his parents were not yet up and return when they already went to bed (Venzel 161). He would choose the longest route possible so that he could write poetry while travelling on a tram and then be just in time to meet his poet-friends at the cafe in the evening.

In the Leningrad underground the most compelling example of this concept of brotherhood as an opposition to orphanhood is a common grave where 3 members of the Order of Begging Painters are buried. The poet Roald Mandelstam who died in 1961, and his two friends – the painters Alexander Arefjev (1978) and Rikhard Vasmi (1998) – lie in one grave as if they were relatives. From my perspective, it is the model of intra-group relations that was one of the dominant features in the realities of “the other culture”, and it is this feature that was destroyed in the 1990s.

The relationships between the members of the poets’ circles had a specific feature important for *the Other Culture*: usually they were the only readers of each others’ texts. In this context, they felt responsible for “collecting” each other’s poetic works in order to preserve them for the future. For that reason they were convinced in their rights to the texts they were keeping. Moreover, in some cases they were even attempting to save this or that text from the destructive will of its author. And it was they who created the Author (in Michel Foucault’s sense) by editing and publishing each other. A sound example of this “author – reader” relationship inside the Malaya Sadovaja group is the way they treated A. Mironov. As N. I. Nikholaev recalled:

...when we came to visit him, we used to examine his writing table to check whether he had written anything. And if he did, we asked for his notebooks or pieces of paper to borrow for a while or just took them (without asking). (Nikholaev, 372–373)

In 1970, it was Vladimir Erlj who compiled the first Alexander Mironov’s collection of poems, choosing the best – from his point of view. In 1974, it was N. I. Nikholaev who edited Mironov’s second typewritten book. Though Mironov was an active member of the group and not a forgotten author of the past, they dated his texts with the accuracy of textologists.

Nikholaev writes that in the 1980s, when it seemed to him that Mironov began to digress from his poetical path, by starting to employ free verse and paying too much attention to sounds for the sounds’ sake, he published a samizdat collection of Mironov’s poems, which the younger poet used to include in his letters, and other texts – in order to return him to the mainstream path. Nikholaev gave the book to Mironov as a birthday present (Nikholaev, 375). In the anthology *Pozdnije Peterburshtsy* (Petersburg Poets of the Later Period или Petersburg Poets of Recent Times), the poetry collection of the 1990s, which is appreciated the most by the poets themselves, Mironov’s texts were also chosen by his fellow poets.

The 1990s became a watershed period for some of the *Other Culture* circles. Certain poets indeed found themselves on the crest of the wave (so to say), visiting Europe or America with poetical readings (as Mikhail Eremin, Elena Shvarts), editing magazines, participating in the institutionalization of the *Other Culture* and the samizdat movement (as Dragomoshenko, Konstrictor), and even taking part in political life (as Viktor Krivulin). But at the same time there were ones who failed to adapt to the new realities of the 1990s, like Mironov,

who associate the end of the 1990s with the era of barbarism and neglect of humanitarian ideals and culture, and got in distress without the close circle reading and editing his texts..

In this paper I tried to describe certain tendencies important for the development of Saint-Petersburg unofficial poetry in the 1990s and to emphasize that the question of innovation or evolution describing poetry of *the Other Culture* requires both examining individual poetics and addressing non-textual factors, among which the role of a circle and author-reader relationships are of great importance.

BIBLIOGRAPHY

- Eremin, Mikhail. *Stikhotvoreniya* (Poems). SPb.: Pushkinskij fond, 1998.
- Goricheva, Tatjana "Sirotstvo v russkoi literature" ("Orphanhood in Russian Literature"), in *Vestnik novoj literatury* 3 (1991): 227–245.
- Gornon, Alexandr "Fonosemanticheskiye stikhi" ("Phonosemantic poems"), in *Labirint/ Ekstsentr*. 1 (1991).
- Krivulin, Viktor "Peterburgskaya spiritualnaya lirika 60–80 godov" ("Saint-Petersburg spiritual lyrics of 1960–1980"), in *Istorija leningradskoj nepodtsenzurnoj literatury: 1950–1980-e gody* (History of Leningrad independent literature. 1950–1980). SPb., 2000: 99–109.
- Litsa peterburgskoj poezii: 1950–1990-e. Avtobiografii. Avtorskoje chtenije*. (Faces of Saint-Petersburg poetry: Autobiographies. Poetical readings). Sost. i otv. red. Y. M. Valieva (Ed. by Yulia Valieva). SPb., 2011: 235–243.
- Nikholae, N. I. "Vospominaniya o poezii A. Mironova" ("Recalling A. Mironov's poetry") in *Peterburgskaya poezija v litsakh* (Saint-Petersburg poetry in portraits). M.: NLO, 2011: 369–389.
- Pudovkina, Elena. *Stikhi* (Poems). Dandenong, 1990.
- Venzel, Eugenij. "Odinochestvo i svoboda" (Loneliness and freedom"). Besedovala Yulia Valieva (An interview with Yulia Valieva), in *Sumerki Saigona* (Twilight of the Saigon). Sost. i obsch. red Y. M. Valieva (Ed. by Yulia Valieva). SPb.: SAMIZDAT, 2009: 160–163.

Јулија Валијева

РУСКИ ПЕСНИЦИ ДРУГЕ КУЛТУРЕ ТОКОМ ДЕВЕДЕСЕТИХ: ТЕНДЕНЦИЈЕ ЕВОЛУЦИЈЕ

Резиме

Рад разматра руску поезију *Друге културе* последње деценије XX века. Овај период у историји руске књижевности обележен је значајним променама у доминантним факторима које су мотивисане комплексом културолошких, политичких и технолошких тенденција. Једна од њих је без сумње укидање цензуре. Посебна пажња посвећена је песницима различитих генерација из Санкт Петербурга / Лењинграда, који су припадали незваничној култури, чија су прва издања била објављена у *самиздату* и *тамиздату* 60-их, 70-их и 80-их година, а која су била објављена у званичној штампи тек 90-их година. Ја анализирам одређене тенденције које су значајне за развој петербуршке незваничне поезије током 90-их година, и наглашавам да питање иновације или еволуције, чиме се описује поезија "Друге културе", захтева испитивање индивидуалне поетике као и вантекстуалних фактора, међу којима су улога круга и однос писац – читалац од великог значаја.

Кључне речи: руска поезија 90-их, песници Санкт Петербурга, Друга култура, самиздат, Горнон, Јерјомин, Пудовкина.

Олег Лекманов

Московский государственный университет
Факультет журналистики
Российский государственный
гуманитарный университет
Историко-филологический факультет
Научно-исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Факультет филологии
lekmanov@mail.ru

К ПОСТРОЕНИЮ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

В статье рассматривается концептуализация литературного материала в школьных и вузовских учебниках русской литературы XX века, основывающаяся на идее литературной эволюции, которую предложил Юрий Тынянов в статье «Литературный факт». Работа развивает идею Тынянова о центральных и периферийных жанрах, однако с уточнением: периферийный жанр, влияющий с задворков в центр литературного процесса, обязательно присваивает целый ряд признаков какого-либо из центральных жанров.

Ключевые слова: учебники русской литературы XX века, литературная эволюция, Тынянов, Твардовский, Зощенко, Ахматова, Мандельштам.

In this article the conceptualization of literary material in school and institute textbooks is examined. Literature in question is Russian literature of the 20th century, and textbooks are based on the idea of literature evolution, as suggested by Yuri Tynyanov in his study „The Literary Fact“. This article further develops Tynyanov's idea on central and peripheral genres, and also, more precisely states that a peripheral genre, which is brought to the center of the literary process, inadvertently assumes the whole array of traits of a central genre.

Key words: textbooks of the 20th century Russian literature, literature evolution, Tynyanov, Tvardovsky, Zoshchenko, Akhmatova, Mandelstam.

Сквозной просмотр школьных и вузовских учебников русской литературы XX века, в том числе, и тех, что были выпущены после 1991 года, со всей очевидностью демонстрирует упорное нежелание (и/или неумение) их авторов концептуализировать излагаемый материал. Добрый старый принцип – Державин породил Пушкина – Пушкин породил Лермонтова, продолжает доминировать, разве что имена варьируются в зависимости от эстетической и идеологической ангажированности

пишущего в диапазоне приблизительно от – Мандельштам породил Бродского до – Шолохов породил Валентина Распутина, Есенин породил Рубцова.

Между тем, еще в 1924 году, то есть, без малого девяносто лет назад, Юрий Николаевич Тынянов опубликовал статью «Литературный факт», в которой предложил концепцию литературной эволюции, способную послужить прочной основой для курса истории отечественной словесности прошедшего столетия.

Напомним, что по Тынянову *«<в> эпоху разложения какого-нибудь жанра – он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление»* (Тынянов 1977: 257–258).

К гипотезе Тынянова здесь и сейчас я бы хотел сделать только одно, но, как кажется, существенное прибавление: *периферийный жанр, влияющий с задворков в центр литературного процесса, обязательно присваивает целый ряд признаков какого-либо из центральных жанров*. Следовательно, явление, отвоевавшее себе местоположение в центре литературного процесса, необходимо рассматривать как конгломерат периферийных и центральных жанровых признаков, сплавленных в новое единство.

Теперь попробую коротко продемонстрировать плодотворность этой концепции и вписать в картину литературной эволюции, какой она виделась Тынянову, сначала – одно, но ключевое для истории поэзии советского времени произведение, а затем – творчество одного, но одного из самых интересных советских прозаиков.

Как известно, первые тексты, представлявшие собой подступы к будущему «Василию Тёркину», датируются зимой 1939 года – временем финской кампании и являются они образчиками таких периферийных и «мелочных» литературных жанров как газетный стихотворный фельетон и/или даже – стихотворная подпись к юмористическому рисунку. «Мы по справедливости не считали это литературой», – вспоминал позднее Александр Твардовский (1965: 15). «...мы решили, что нужно завести что-нибудь вроде “уголка юмора” или еженедельного коллективного фельетона, где были бы стихи и картинки, – рассказывал он. – <...> Решили избрать персонаж, который выступал бы в сериях занятных картинок, снабженных стихотворными подписями» (Твардовский 1965: 6, 7). В создании образа Тёркина помимо Твардовского на первом этапе приняли участие Николай Тихонов, Виссарион Саянов, Самуил Маршак, Цезарь Солодарь, Николай Щербаков, Сергей Вашенцев, а также художники-карикатуристы Вениамин Брискин и Василий Фомичёв... Печатались «комиксы» про солдата Васю Тёркина в газете ленинградского военного округа «На страже Родины», и назначение их было сугубо утилитарным – подбодрить идущих в бой солдат. «Я думаю, что тот успех “Васи Тёркина”, который у него был на финской войне, можно объяснить потребностью солдатской души позабавиться чем-то таким, что хотя и не соответствует суровой действительности военных будней, но в то же время как-то

облекает именно их, а не отвлеченно-сказочный материал в почти что сказочные формы» (из мемуаров Твардовского) (Твардовский 1965: 14).

С 4 сентября 1942 года уже один Твардовский начинает публиковать главы нового «Тёркина» в газете Западного фронта *Красноармейская правда*. Эти главы по-прежнему обладают некоторыми важными признаками стихотворного пропагандистского фельетона: каждая из них представляет собой «отдельную» историю, с четко прописанной и, как правило, занимательной фабулой, густо уснащенную юмором и патриотической риторикой. Но теперь Твардовский ставит перед собой и иные задачи: «“Тёркин”, по тогдашнему моему замыслу, должен был совместить доступность, неприязнательность формы – прямую предназначенность фельетонного “Тёркина” – с серьезностью и, может быть, даже лиризмом содержания», – вспоминал поэт (Твардовский 1965: 16).

Соответственно, в его сознании очень скоро забрезжило слово, определяющее тот жанр, в который традиционно отливались претендовавшие на значительность большие стихотворные произведения. Твардовский признавался, что в течение некоторого времени думал о «Василии Тёркине» «как о некоем цельном произведении, *поэме*» (Твардовский 1965: 16). Однако автор быстро осознал, что определение «поэма» мало подходит для его текста, совмещавшего признаки этого центрального жанра с признаками «мелочного» стихотворного газетного фельетона и еще более «мелочной» подписи к рисунку. «Не поэма – ну и пусть себе не поэма, решил я» (Твардовский 1965: 40). В другом месте своих мемуаров Твардовский, стремясь едва ли не к исчерпанию «центральных» больших стихотворных форм, решительно заявил, что писал «не поэму, не повесть» и «не роман в стихах» (Твардовский 1965: 42).

В итоге поэт, как известно, снабдил «Василия Тёркина» подзаголовком «книга для бойца». Тем самым, он указал на новаторство жанра своего произведения, органично совместившего особенности центральной и периферийных стихотворных форм.

Теперь попробую расширить охват и взглянуть сквозь призму тыняновской концепции на жанровую стратегию едва ли не самого популярного советского прозаика 1920-х – 1930-х годов – Михаила Зощенко. Его тяготение к «мелочным», находящимся как бы вне большой литературы жанровым (прозаическим и драматическим) формам, кажется не просто очевидным, а почти вызывающим. Среди освоенных им жанров – газетный фельетон и документальный очерк, детский рассказ и историческая повесть для юношества, водевиль и киносценарий. Даже тексты эстрадных и цирковых обзоров не были обойдены вниманием Зощенко и писались абсолютно всерьез, с полной отдачей сил.

«Если говорить о заказе, то заказана вещь в той неуважаемой, мелкой форме, с которой, по крайней мере раньше, связывались самые плохие литературные традиции. Я взял подряд на этот заказ», – резюмирует писатель в 1928 году (Зощенко 1928: 11). А далее продолжает: «Я пишу

очень сжато. Фраза у меня короткая. Доступная бедным. Может быть, поэтому у меня много читателей» (там же).

Эти самонаблюдения дружившего с Тыняновым Зощенко смотрятся как прямой комментарий писателя-практика к тыняновским теоретическим выкладкам. Зощенко взял на себя решение сложнейшей задачи – воспитание нового, до революции почти никогда не бравшего в руки книг читателя, и это заставило его обратиться к заведомо «неуважаемым» – развлекательным жанрам, таким как фельетон или текст эстрадного обозрения.

Важно, однако, перечитывая зощенковское высказывание, обратить особое внимание на оговорку писателя – *«по крайней мере, раньше»* (с избранными им формами «связывались самые плохие литературные традиции»). Раньше связывались, а теперь (по итогам работы Зощенко) – не будут связываться. Автор «Аристократки» и «Истории болезни» не опускался к массовому читателю с высот великой литературы. Наоборот, он стремился поднять массового читателя до этих высот, незаметно, неброско преобразовав «неуважаемые», «мелочные» жанры. Это решительно отличает Зощенко, например, от Чехова, в творчестве которого можно провести достаточно отчетливую демаркационную линию, отделяющую ранние юмористические рассказы, от поздних – «серьезных».

Разумеется, далеко не все произведения, в совокупности образующие корпус литературы советского времени, укладываются в тыняновскую схему столь же просто и красиво. Характерное для XX столетия размывание жанрового мышления весьма осложнило многие случаи. Хорошим примером может послужить творчество Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама как оно описывается в классической статье Ю. И. Левина, Д. М. Сегала, Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова и Т. В. Цивьян 1974 года (2001: 279–316).

С одной стороны, главное произведение поздней Ахматовой здесь трактуется именно под знаком решительного преображения «центральной» большой стиховой формы (той же, что была деформирована Твардовским в «Василии Тёркине»): «“Поэма без героя” – настолько радикальный опыт трансформации жанра поэмы, что с ним в русской поэзии за последние полтора века ничего нельзя сравнить», – отмечают исследователи (Левин и др. 2001: 291). Зато можно (добавлю от себя) указать на те «мелочные», находящиеся как бы вне великой литературы жанры, из которых сложилось новое целое ахматовской поэмы-не-поэмы. Это, прежде всего, (а.) жанр интимного и поэтому эзотерического домашнего письма, (б.) откровенно пародируемый в «Поэме» жанр научного комментария, а также – (в.) чрезвычайно популярный в газетной, журнальной и сценической практике 1920-х – 1930-х годов жанр литературного монтажа.

С другой же стороны (вернемся к статье пяти авторов) в случае с Ахматовой и Мандельштамом (утверждают они) «мало пригодны жанровые деления, основывающиеся на современных представлениях» (Левин и др. 2001: 293). Эти традиционные деления исследователи предлагают

заменить разбиением произведений Мандельштама и Ахматовой на *стихи* и *прозу*. Но и при таком раскладе наша схема будет работать: вспомним об ахматовской революционной прозаизации поэзии в начале 1910-х годов и о мандельштамовской поэтизации прозы в конце 1920-х годов. Вспомним для того, чтобы констатировать: взаимообмен (макро)жанровыми признаками был характерен для творчества и этих двух авторов.

В этом сообщении я привел только три примера, демонстрирующих, как тыняновская концепция литературной эволюции может быть приложена к творчеству конкретных поэтов и прозаика советского времени. Создание объемной и многоперсонажной картины – дело (надеюсь – недалекого) будущего.

ЛИТЕРАТУРА

- Зошенко Михаил. *Статьи и материалы*. Серия «Мастера современной литературы». Л., 1928.
- Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма». *Смерть и бессмертие поэта*. Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама (Москва, 28 – 29 декабря 1998 г.). М., 2001: 279–316.
- Твардовский А. *Как был написан «Василий Тёркин»* (ответ читателям). М., 1965.
- Тынянов Ю. Н. «Литературный факт». Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977.

Олег Лекманов

О СТВАРАЊУ ИСТОРИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ СОВЈЕТСКОГ ДОБА

Резиме

У чланку се посматра концептуализација књижевног материјала у школским и институтским уџбеницима руске књижевности XX века, заснованим на идеји књижевне еволуције, коју је предложио Јуриј Тињанов у студији «Књижевни факт». Рад развија идеју Тињанова о централним и периферним жанровима, али уз прецизирање: периферни жанр, који долази у центар књижевног процеса, обавезно преузима читав низ особина неког од централних жанрова.

Кључне речи: уџбеници руске књижевности XX века, књижевна еволуција, Тињанов, Твардовски, Зошенко, Ахматова, Мандельштам.

Михаил Одесский

Российский государственный гуманитарный университет
Историко-филологический факультет
Кафедра русской литературы
modessky@mail.ru

ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК: ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ – ТЕКСТОЛОГИЯ – ИСТОРИЯ ЖУРНАЛИСТИКИ

В статье рассматривается роман *Золотой теленок* Ильфа и Петрова в контексте новостей газет *Правда* и *Гудок* 1929–1930 годов. Проводится параллель между событиями, о которых пишут газеты (автопробег, займы), и мотивами, которые легли в основу романа. События, описываемые в романе, исследуются также в связи с книгой М. Лурье *Частный капитал в СССР* (1927), которая отрицательно относилась к нэпу, т. е. отождествляла его с расхищением государственной собственности.

Ключевые слова: Ильф и Петров, *Золотой теленок*, нэп, казнокрадство.

This article observes Ilf and Petrov's novel *The Golden Calf* in the context of news in newspapers *Pravda* and *Gudok* in 1929 and 1930. A parallel is being drawn between events about which the newspapers wrote (car races, loans), and motifs that the novel is based on. The events, described in the novel, are also examined as related to M. Lurie's book *Private Capital in the USSR* (1927), which showed a negative stance towards NEP (New Economic Policy), that is, it identified NEP with the stealing of the state property.

Key words: Ilf and Petrov, *The Golden Calf*, NEP, the stealing of the state treasury.

Монографию *В краю непуганых идиотов* Я. С. Лурье выпустил в Париже (1983 г., псевдоним «Курдюмов») и высказывался здесь свободно. По его мнению, *Золотой теленок* – глубокое произведение, где обличается «“власть бюро”, бесконечных и бесполезных учреждений» (Лурье 1997: 266). Поразительно, но с неподцензурным автором солидарна *Большая советская энциклопедия* (первое издание). В статье «Петров Евгений» (1940 г.) официально подтверждалось, что «если в романе “Двенадцать стульев” авторы увлекались порой коллекционированием мало-существенных курьезов и анекдотов, то в “Золотом теленке” их сатира становится более содержательной и социально значимой».

Чтобы истолковать эту загадочную солидарность, продуктивно соединить традиционный историко-литературный подход с текстологическим, учитывая к тому же данные истории журналистики, позволяющие

рассматривать роман Ильфа и Петрова в контексте идеологической топики того времени.

Как известно, в обоих романах об Остапе Бендере сюжет построен на странствии плутов и четко приурочен к определенному времени. Роман *Двенадцать стульев* был напечатан в номерах журнала *30 дней* в 1928 г. и действие в нем, что называется, «расчислено по календарю»: апрель – октябрь 1927 г. Причем, по календарю – газетному, т. е. события точно следуют газетной хронике тех дней (Одесский – Фельдман 1996: 183–197). На первый взгляд, в *Золотом тельенке* календарная схема выдержана столь же четко: роман напечатан в том же журнале в 1931-ом и хронология такова: поздняя весна/ начало лета 1930 г. – начало 1931 г. (когда Остап переходит румынскую границу). На самом деле, однако, во втором романе четкость календарной схемы – мнимая, имитирующая поэтику первого романа.

Прежде всего, это относится к I части романа – «Экипаж Антилопы». Согласно сюжетному календарю, действие здесь разворачивается в 1930 г., но ведь I часть «Золотого тельенка» – под заглавием «Великий комбинатор» – перебелили еще в августе 1929 г. Т. е. необходимо разделить – в свете текстологии – два смысловых слоя романа: то, что было написано к 1929 г., и то, что было написано к 1931-му.

Например, в «Великом комбинаторе» – летом 1929-го – Ильф и Петров нашли сюжетный ход с автопробегом. Остап Бендер прямо здесь подсказывает: «Людей, которые не читают газет, надо морально убивать на месте. Они никому не нужны». Он поясняет: «Кроме общего развития, газеты часто подают гражданам идеи!» Из газет великий комбинатор почерпнул и идею автопробега. Действительно, с 26 июня по 2 июля 1929 г. широко проводилась неделя Автодора – общества содействия развития автомобилизма и улучшения дорог в РСФСР. 3 июля краткая «правдинская» заметка «Неделя Автодора» подвела итоги: «Закончился первый агитационный пробег пяти автомобилей и одного мотоцикла по маршруту Москва – Сергиев – Москва, посвященный неделе Автодора. В Сергиевском уезде участниками пробега организовано 8 митингов и 11 бесед, распространено около 2 тыс. экз. автодоровской литературы. Отдельные автомобили выезжали в деревню. Население всюду устраивало самые теплые встречи. На ряде собраний постановлено вступить в Автодор и начать в общественном порядке местные дорожные работы».

Как полагают комментаторы, тогда В. В. Маяковский сочинил «Стих как бы шофера» (опубликован спустя полгода в декабрьском номере журнала *Даешь*): «Граждане, / мне / начинает казаться, // что вы / недостойны / индустриализации. // Граждане дяди, / граждане тети, // Автодора ради – / куда вы прете?!» (Маяковский 1958: 141–142).

Аналогично, в записной книжке Ильфа за июнь–сентябрь 1929 г. (Ильф 2000: 225–248), которая фиксирует решительное продвижение в работе над вторым романом о Бендере, мелькают «пешеходный» мотив («Человечество делится на две части. Одна, меньшая, переходит дорогу

при виде трамвая или автомобиля, другая – ждет, чтобы экипажи прошли»), описание автомобиля (будущей «Антилопы-Гну») и шофера – будущего Козлевича.

Кстати, согласно обеим редакциям – сюжет романа завязывается в вымышленном городе Арбатове. Арбатов в обеих редакциях описан одинаково. Маленький провинциальный город, так сказать, «древнерусский»: «десятка полтора голубых, розовых и бело-розовых звонниц», и «золото церковных колоколов» (разумеется, «облезлое»), и «белые башенные ворота провинциального кремля», и «церковный подвал», где «хранился картофель». Еще в 1960-х Л. М. Яновская обратила внимание на хронологическую близость написания «Великого комбинатора» к журналистской поездке Ильфа и Петрова в Ярославль в 1929 г. (Яновская 1969: 74). Если сопрячь наблюдение авторитетного исследователя с тем, что Ярославль – совершенно адекватно – фигурирует как город церквей в записях Ильфа за июнь–сентябрь 1929 года и в путевом очерке соавторов «Ярославль перед штурмом» (Чудак, 1929 г.), то можно предположить, что прототип Арбатова – не Саратов, как часто полагают (по созвучию топонимов?), а Ярославль. Это, наверное, не так важно для толкования романа, однако релевантно для восстановления его текстологической истории (и наглядного представления Арбатова).

Специфика построения сюжета в *Золотом теленке* заключается в том, что в этом романе – в отличие от *Двенадцати стульев* – Бендер встретил достойного противника. Подпольный миллионер Корейко – не комичный отец Федор: великий комбинатор обрел наконец своего Мориарти. Это – с одной стороны. А с другой, для ситуации 1930–1931 гг. Корейко не столь уж кошмарен. Он – не вредитель. В годы же «великого перелома» навязчивый общественный кошмар персонифицировался в фигуре «вредителя», так что термин «вредитель», по остроумной гипотезе М. Я. Вайскопфа, всплыл даже в сухой и математизированной монографии В. Я. Проппа *Морфология волшебной сказки* (Вайскопф 2003: 511–519).

Подобный выбор антагониста свидетельствует о литературном такте Ильфа и Петрова, но, кроме того, образ Корейко – просто не из 1930 года. В частности, продуктивно «прочитать» коммерческую карьеру Корейко в сопоставлении с авторитетным сочинением Юрия Ларина *Частный капитал в СССР* (1927 г.). Юрий Ларин (Михаил Александрович Лурье) – экономист, партийный и государственный деятель, близкий к левым (хотя и отец последней жены Бухарина А. М. Лариной) – весьма скептически оценивал нэп. По его мнению, частный капитал в СССР восходит не к дореволюционным накоплениям, а к расхищению государственной собственности (что напоминает позицию критиков капитализма в современной России). Этот капитал – даже не по К. Марксу, а почти по Ж. Прудону – кража: «История буржуазного накопления в СССР в первый его период есть, таким образом, прежде всего история буржуазного воровства в разных видах и формах» (Ларин 1993).

В «Великом комбинаторе» Ильф и Петров излагают историю Корейко в главе «Подземное царство». До революции «мещанин Саша Корейко» был обыкновенным мечтательным бездельником, и начало его финансовой карьеры пришлось на взвихренные революционные годы:

«Мир знает о маленьких людях, которые во время революции сделались знаменитыми. Бухгалтер Петлюра неожиданно выскочил в вожди, составлял министерство, вел войны и подписывал договоры тем же росчерком, которым подписывал денежные ордера в царское время. Бесчисленные батъки и уголовные атаманы влияли на ход истории. А еще совсем недавно они были сельскими писарями, урядниками или приказчиками в имениях средней руки. На исторические пьедесталы их втащили не столько способности, сколько игра обстоятельств. Они играли на своей мрачной славе до тех пор, покуда революция не обрывала им головы.

Но были и другие, нашедшие себя во время революции люди. Они поняли, что слава в такое время не нужна, что она опасна и губительна. Это были невиданные до сих пор финансовые гении. Они работали втихомолку, тщательно заматывая следы и скрывая свои операции даже от жен. В страстном желании разбогатеть под грохот событий, которые происходят раз в тысячу лет, они вели жизнь подвижников.

К числу их принадлежал бывший мещанин Саша Корейко».

Однако революционное время не принесло Корейко капитала: прямой захват имущества карался тюрьмой, сбережения исчезали из-за ненадежности денежных знаков, да и сам бизнесмен – пока «глупый» – легко превращался в жертву других мошенников:

«Раздавленный инфляцией Корейко решил покупать валюту, но валюты в обращении не было, если не считать фальшивых американских долларов. Они, правда, стоили дороже, чем настоящие, но только в России, и прибыли это не могло принести никакой. Кто-то надоумил его поместить деньги в картины старых мастеров.

Однажды к нему пришли два художника. Таинственно переглядываясь, они втащили в квартиру Александра Ивановича шесть картин в золотых рамах. Тут, по словам художников, был один Рембрандт, два Репина, один Айвазовский и два маленьких голландца. Маленьких голландцев художники относили к школе Тенирса.

– Впрочем, – заявил один из них, молодой и лысый, – есть все основания предполагать, что это сам Тенирс.

Другой художник, на лице которого залегли такие глубокие и грязные морщины, что, казалось, будто в них живут летучие мыши, глубокомысленно подумал и заметил:

– А мне кажется, что это Питер Ван-дер-Хоох.

– Нет, Бука, – уверенно сказал лысый, – это не Питер Ван-дер-Хоох. Это фактически Тенирс.

О Рембрандте мастера красок не спорили. Картина, изображавшая бюргера с красноватым носом перед пивной кружкой, не вызывала у них никаких сомнений.

– Скажите, – спросил Корейко с вожделением, – сколько такие картины стоили в мирное время?

– Если на золото, – ответил молодой и лысый, – тысяча семьсот. – А мне кажется, – заметил морщинистый, – что тысяча семьсот пятьдесят. Если на золото.

– Одним словом, тысяча девятьсот, – сказал лысый, подумав. – Если б не такое время, разве б мы продали! Для художника это фактически кровь из сердца.

Еще и тогда Корейко был глуп. Еще и тогда кипела в нем молодость, доверчивая и наивная. Он купил все: Рембрандта, не вызывавшего сомнений в своей подлинности, обоих Репиных, Айвазовского и маленьких голландцев, не то Терниса, не то Ван-дер-Хооха.

Получив пятьсот миллионов, художники ушли, с грустью переговариваясь о рамах, которым теперь и цены нет.

Рамы, действительно, оказались хорошими. Но картины представляли из себя то, что на юге для краткости называют “локш”, а в центральных губерниях – “липа”. Есть города, где такие картины носят название “котлета”. В общем, это была грубая подделка, и Саша Корейко узнал об этом уже через неделю после покупки.

В *Золотом тельке* соавторы этот эпизод (и соположение Корейко с Петлюрой) убрали, но суть революционных неудач будущего миллионера сохранилась. Ларин видел ситуацию аналогичным образом: «Полностью буржуазный капитал не исчезал и не прекращал своей активности даже в разгар военного коммунизма. Но абсолютная величина средств, находившихся в его распоряжении, была сравнительно невелика <...> История накопления буржуазного капитала в таких размерах, что он получает некоторое, хотя и второстепенное, значение в народном хозяйстве страны, начинается у нас поэтому только с новой экономической политики, с 1921 г.». И в «Великом комбинаторе» Корейко после лет военного коммунизма – по-прежнему без особых средств, но прошел жизненные «университеты» и накопил подходящий опыт: «Из этих (и подобных этим) комбинаций Александр Иванович вышел к началу нэпа человеком, постигшим все тайны подпольной коммерции. У него появились волчьи ухватки. Он стал скрытен и зол. Он многому научился».

В обеих редакциях первая удачная афера Корейко при новой политике – грандиозное хищение: «В этом периоде одним из наиболее удачных его дел было похищение маршрутного поезда с продовольствием, шедшего на Волгу. Корейко был комендантом поезда. Поезд вышел из Полтавы в Самару, но до Самары не дошел, а в Полтаву не вернулся. Он бесследно исчез по дороге». Л. М. Яновская приводит в качестве возможной параллели сообщения *Гудка* (с конца 1922 года) о хищениях на Украине железнодорожных грузов – сахара, табака, кожи (Яновская 1969: 77). И согласно Ларину, легализация частного капитала в СССР после введения нэпа есть лишь история воровства, а первый период «период 1921 – 1923 гг.» характеризовался именно откровенной преступностью:

«Можно сказать, что та буржуазия, которая действовала в первый период нэпа, вступила в этот нэп почти что с голыми руками, очень мало, часто почти ничего не имея за душой, кроме своей предприимчивости, кроме связей в различных государственных учреждениях, кроме готовности идти на всякое преступление ради обогащения».

В *Золотом теленке* история Корейко разбита на две главы, и эпизод с поездом выразительно венчает первую. Дальнейшие финансовые аферы подпольного миллионера происходят в новых условиях: по Ларину – в условиях второго периода (1924–1926 годы). «Это время так называемой “нормальной” работы частного капитала». Взятое в кавычки слово «нормальный» передает иронию экономиста-революционера, для которого история второго периода сводится к описанию двенадцати форм современного казнокрадства: «1) агенты и соучастники частного капитала в госаппарате, 2) лжегосударственная форма деятельности частного капитала, 3) злостная контрагентура, 4) неликвидные формы, 5) хищническая аренда, 6) нелегальная перекупка, 7) контрабанда, 8) государственный денежный кредит, 9) государственные займы, 10) валютные операции, 11) уклонение от налогов и 12) лжекооперативы».

Предложенная Лариным классификация полностью охватывает деятельность Корейко. В «Великом комбинаторе» Ильф и Петров подробно описали одно его «дело» (которое полностью вошло в *Золотой теленок*).

Как и полагается «ларинскому» частнику, Корейко не желает заниматься частным предпринимательством, а устраивается на службу:

«В 1923 году дальновидный Александр Иванович, подавив в себе желание заняться свободной торговлей, решил увеличить свой небольшой покуда капитал доходами от государственной службы. К тому же он набрел на счастливое место».

Содержание аферы таково. В небольшой союзной республике строят электростанцию, и Корейко предлагает – «чтобы найти нужные для постройки средства» – «организовать при строительстве доходное подсобное предприятие: широкую продажу открыток с фотографическими видами строящейся станции». Заключен договор: по его условиям авантюрист получает «четвертую часть всех прибылей с открыточного предприятия». Этого мало – оборотные средства, необходимые для печатания открыток, берутся «из денег, ассигнованных на постройку станции». Пробная партия отпечатана «в лучшей столичной типографии», затем мошенник убеждает начальство «завести собственную первоклассную типографию», средства для чего снова «взяты, как и в первый раз, из строительных средств». Проект Корейко реализовался: «Доходы притекали со всех сторон. Но Александр Иванович не выпускал их из своих рук. Двадцать пять процентов он брал себе по договору, еще столько же присваивал, ссылаясь на то, что не от всех караванов поступила еще отчетность, а остальные деньги употреблял на расширение открыточного дела». В итоге Корейко бежал с полмиллионом, правительственная комиссия нашла типографию, но «электростанции не было»; «после этого памятного

вечера в ущелье, под открытым небом шли показательные процессы», а ловкий предприниматель, оказавшийся в Одессе, читал о них отчеты газет.

Это – типичная вторая ларинская форма казнокрадства, «лжегосударственная форма деятельности частного капитала». В *Золотом теленке* даже уточнено: «здоровый частник решил помочь республике». «Под лжегосударственной формой существования частного капитала», – поясняет Ларин, – «я имею в виду то, когда частный предприниматель развивает свою деятельность, выступая формально в качестве государственного служащего, состоя на службе и получая служебные полномочия. Он производит свои действия по видимости как государственный служащий, а на деле осуществляет эти операции как частный предприниматель».

В «Золотом теленке» Ильф и Петров добавили второе дело Корейко – и опять по Ларину. В Москве, на Сретенском бульваре Корейко открыл «новое заведение под вывеской “Промысловая артель химических продуктов “Реванш”»». «В задней комнате находилось производство. Там стояли две дубовые бочки с манометрами и водомерными стеклами, одна на полу, другая на антресолях. Бочки были соединены тонкой клистирной кишкой, по которой, деловито журча, бежала жидкость. Когда вся жидкость переходила из верхнего сосуда в нижний, в производственное помещение являлся мальчик в валенках. Не по-детски вздыхая, мальчик вычерпывал ведром жидкость из нижней бочки, тащил ее на антресоль и вливал в верхнюю бочку. Закончив этот сложный производственный процесс, мальчик уходил в контору греться, а из клистирной трубки снова несло всхлипыванье, жидкость совершала свой обычный путь – из верхнего резервуара в нижний». Занятия Корейко заключались не в заботах о химическом производстве, а в деловых визитах: «<...> он переезжал из банка в банк, хлопоча о ссудах для расширения производства. В трестах он заключал договоры на поставку химпродуктов и получал сырье по твердой цене. Ссуды он тоже получал». Снова является правительственная комиссия, снова не обнаруживает ни производства, ни Корейко.

Это – восьмая форма, «государственный денежный кредит», т.е. «одностороннее снабжение частного капитала государственным денежным кредитом». Лурье приводит конкретный пример подобной формы казнокрадства, ничем не отличающийся от проекта Корейко: «А другой завод, мыловаренный, работал “бесперерывно”, но, как оказалось потом, всегда варил одну и ту же массу. Когда бы ни пришел агент Госбанка на завод, на заводе всегда имеется запас массы для переварки и дежурный человек, чтобы ее варить. Но вся эта махинация начинается только тогда, когда идет агент Госбанка для осмотра».

Кстати, когда Козлевич (в «Великом комбинаторе» Цесаревич) – уголовник и рецидивист! – приобретает славный «Лорен-Дитрих», он также участвует в казнокрадстве. «После двух лет работы в одном из московских гаражей он купил по случаю такой старый автомобиль, что появление

его на рынке можно было объяснить только ликвидацией автомобильного музея. Редкий экспонат был продан Козлевичу за сто девяносто рублей. Автомобиль почему-то продавался вместе с искусственной пальмой в зеленой кадке». По логике строгого Ларина, это – «4) неликвидные формы. Автомобильный и водный транспорт», т.е. приобретение «запасов государства» «частным капиталом на льготных условиях, вытекающих уже не из взяток, а из нашего собственного головотяпства». В частности, экономист гневно обнаруживает, что «приняла заметные размеры продажа автомобилей частным лицам под влиянием режима экономии».

Последнее по времени направление деятельности Корейко – одинаково представленная в обеих редакциях, но более точно охарактеризованная в «Золотом тельце» – «подземная торговля, основанная на строжайшей тайне. Все кризисы, которые трясли молодое хозяйство, шли ему на пользу; все, на чем государство теряло, приносило ему доход. Он прорывался в каждую товарную брешь и уносил оттуда свою сотню тысяч. Он торговал хлебопродуктами, сукнами, сахаром, текстилем, всем. И он был один, совершенно один со своими миллионами. В разных концах страны на него работали большие и малые пройдохи, но они не знали, на кого работают. Корейко действовал только через подставных лиц. И лишь сам знал длину цепи, по которой шли к нему деньги».

Это, очевидно, шестая форма, «нелегальная перекупка»: «Под перекупками имеется в виду скупка частными торговыми предприятиями изделий государственной промышленности через подставных лиц в розничных государственных и кооперативных магазинах – сверх того, что частным торговцам легально продают оптом сами госорганы. Эта система сейчас процветает». Ларин, как всегда, использует прием наглядной демонстрации: «На днях в “Правде” напечатано, что у одного из советских мануфактурных магазинов в Москве была внезапно окружена и проверена “очередь” в 50 человек. Из них оказались одна действительная покупательница (трамвайная кондукторша) и целых 49 “статистов”, т.е. подставных агентов, нанятых частным капиталом».

Остается добавить, что – по умолчанию – Корейко занимался десятой и одиннадцатой формами: «валютными операциями» и «уклонением от налогов». Как и Бендер – когда тому удалось заполучить свой миллион.

Итак, с точки зрения нарратологии, Корейко как основной противник «героя» – «вредитель», но с точки зрения газетно-идеологической топики, он – казнокрад. В 1930 г. – почти безобидный. Это не столько сознательный вызов со стороны соавторов, сколько убедительная демонстрация необходимости учитывать текстологические данные и газетную топику при историко-литературном анализе.

ЛИТЕРАТУРА

- Вайскопф М. «Морфология страха». Вайскопф М. *Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов*. Москва: Новое литературное обозрение, 2003: 511–519.
- Ильф И. *Записные книжки*. Первое полное издание. Сост. А. И. Ильф. Москва: Текст, 2000.
- Ларин Ю. «Частный капитал в СССР». *Антология экономической мысли*. Сост. Столяров Н. А. Москва: Эконов – Ключ, 1993: 433–483.
- Лурье Я. С. «В краю непуганых идиотов». Лурье Я. С. *Россия древняя и Россия новая: (Избранное)*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1997.
- Маяковский В. В. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 10. Москва: Художественная литература, 1958.
- Одесский М. П., Фельдман Д. М. «Легенда о великом комбинаторе: История создания, текстология и поэтика романа *Двенадцать стульев*». *Литературное обозрение* 5/6 (1996): 183–197.
- Яновская Л. М. *Почему вы пишете смешно?: Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе*. Москва: Наука, 1969.

Михаил Одески

ЗЛАТНО ТЕЛЕ: ИСТОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ – ТЕКСТОЛОГИЈА –
ИСТОРИЈА НОВИНАРСТВА

Резиме

У чланку се посматра роман Ильфа и Петрова *Златно теле* у контексту новости дневних листова *Правда* и *Гудок* 1929–1930 год. Проводи се паралела између догађаја, о којима пишу новине (ауто-трка, зајмови), и мотива, који су у основи романа. Догађаји, који се описују у роману, истражују се такође у вези са књигом М. Луријеа *Приватни капитал у СССР-у* (1927), која се негативно односила према непу (новој економској политици), тј. идентификовала га с крађом државне имовине.

Кључне речи: Ильф и Петров, *Златно теле*, неп, крађа државне касе.

Борис Соколов
ПЕН-центр
bvsokolov@yandex.ru

НОВАЯ ГЕОПОЛИТИКА ВЛАДИМИРА СОРОКИНА

В статье рассматривается цикл произведений о будущем Владимира Сорокина: *День опричника*, *Сахарный Кремль*, *Метель* и *Теллурия*. Размышляя о будущем Великой энергетической империи, Сорокин в своих романах демонстрирует синтез реального российского прошлого и фантастического будущего (*День опричника*), многоголосие разных жителей русской утопии – от вельмож до зэков (*Сахарный Кремль*), преодоление бескрайнего русского пространства – географического и метафизического (*Метель*), господствующий в Московии «просвещенный теократокоммунофеодализм» (*Теллурия*). На цикле романов мы попытались показать постгазовую и постнефтяную эпоху Великой империи, какой она представляется Сорокину в геополитическом будущем.

Ключевые слова: Владимир Сорокин, геополитика, новое средневековье, биотехнология, просвещенный теократокоммунофеодализм.

The paper discusses Vladimir Sorokin's cycle of the novels about the future: *Day of the Oprichnik*, *Kremlin Made of Sugar*, *The Blizzard* and *Telluria*. Thinking about the future of the Empire of Great Energy, Sorokin demonstrates in his novels a synthesis of realistic Russian past and fictional future (*Day of the Oprichnik*), polyphony of the various inhabitants of the Russian utopia – from aristocrats to prisoners (*Kremlin Made of Sugar*), the victory over the endless Russian space – in spatial and metaphysical senses (*The Blizzard*), “the enlightened theocratic-communo-feudalism” which rules in Moscowia “просвещенный теократокоммунофеодализм” (*Telluria*). In this cycle of novels we have attempted to show the post-Gaza and post-oil epoch in the Great Empire, the way Sorokin sees it in its geopolitical future.

Key words: Vadimir Sorokin, geopolitics, the new middle ages, bio-technology, the enlightened theocratic-communo-feudalism.

Последняя на сегодняшний день книга Владимира Сорокина «Теллурия», как бы подводящая черту под циклом произведений о будущем, начатым «Днем опричника» и продолженным «Сахарным Кремлем» и «Метелью». В «Дне опричника» Россия в условиях «Нового Средневековья» вроде бы благоденствует, поскольку нефти и газа у нее все еще хватает. В «Сахарном Кремле» нефть и газ заканчиваются, народ живет еще относительно сносно, но в элите уже начинаются крутые разборки. В «Метели» же общество уже во многом атомизировалось и вернулось

почти к первобытному состоянию, с минимумом техники, но зато с продукцией супернейших биотехнологий.

«День опричника» посвящен непредсказуемому и фантастическому российскому будущему. Действие происходит после 2027 года, когда на Руси царствует уже приемник путинского приемника. В России правит абсолютистский режим, скорый и неправый суд творит новая опричнина, жестоко казнящая всех, кто впал в немилость у государя. Технологии используются самые новые, только порядки сохраняются как при Иване Грозном, если еще не жестче. Сорокин остается в рамках классического единства времени и действия. В повести речь идет об одном дне из жизни Андрея Комяги, одного из вождей опричнины, лица, особо приближенного к Бате – новому Малюте Скуратову. Как и у солженицынского Ивана Денисовича, день этот оказывается весьма многотруден, но в конечном счете успешным, поскольку герою в делах сопутствует удача. С утра он с товарищами разоряет и сжигает усадьбу опального земского боярина, самого его вместе с семейством благополучно выкуривает из убежища, вешает на собственных воротах, а затем вдоволь тешится с боярской женой, да и товарищи не отстают (здесь опричники вкушают приятность государственной службы). Затем Комяга утверждает репертуар Большого кремлевского концерта, чтобы скоморохи какой крамолы ненароком не допустили. После летит в Оренбург, чтобы отобрать у вороватых таможенников законный трехпроцентный опричный налог на все китайские товары, идущие через Россию по Великой дороге в Западную Европу. Ведь Россия новой опричнины давно уже стала экономическим придатком Китаю (писатель угадал и нынешний разворот путинской России в сторону Поднебесной), и выручка от продажи энергоносителей Европе и тому же Китаю идет на закупку потребительских товаров из Китая, от «мерседесов» до унитазов. Да и продовольствие все из Поднебесной: «И не токмо мясо. Хлеб, и то китайский едим». А китайцев Западной Сибири уже 28 миллионов. А в Китае правит дружественный России абсолютистский режим императора Чжоу Шень-Мина. При этом китайцы постепенно колонизируют Россию – в Сибири их уже 28 миллионов! Существует Россия не только энергоносителями, но и Дорогой Гуаньчжоу – Париж: «С тех пор как все мировое производство всех главных вещей-товаров потихоньку в Китай Великий перетекло, построили эту Дорогу, связующую Европу с Китаем. Десятиполосная она, а под землею – четыре линии для скоростных поездов. Круглые сутки по Дороге ползут тяжелые трейлеры с товарами, свистят подземные поезда серебристые».

Комяга также успевает выполнить в Сибири поручение неравнодушной к нему государыни к местной ворожее. Правда, одну неудачу главный герой все же терпит. Не удастся «погасить звезду» – с помощью «добро-мольцев» – пародии на «Наших» и другие прокремлевские молодежные организации сорвать концерт народного сказителя, посмеявшего сатирически обличать нравы первых лиц государства. Страсть нынешней элиты к наркотикам получает в недалеком будущем в коллективном наркоти-

ческом сеансе с превращением опричников в семиглавого Змея Горыныча, жгущего огнем ненавистного главного врага – Америку, где живут «люди наглые да бесчестные, страха Божия совсем не имеющие. И живут те люди безбожные во грехах своих паскудных купаются, все купаются, наслаждаются, да над всем святым издеваются. Издеваются, насмеваются, Сатанинскими делами прикрываются. Все плюют они на Святую Русь, на Святую Русь на православную, все глумятся они да над правдою, все позорят они имя Божие». А завершается день всеобщей оргией с кокаином после убийства опального государева зятя и московского головы графа Урусова, бывшего владельца Москвы, погоревшего на своей маниакальной страсти совокупляться на пожарах. А ведь «День опричника» написан в 2006 году, за 4 года до отставки Юрия Лужкова с поста мэра Москвы в связи с утратой доверия. Любовь к государю – кредо Комяги и всех опричников: «Государь смотрит на нас своими выразительными, пристальными, искренними и пронизательными серо-голубыми глазами. Взгляд его неповторим. Его не спутаешь ни с каким другим. И за взгляд этот я готов, не колеблясь, отдать жизнь свою». Что ж, разница в том, что русские всегда ощущали себя подданными, а люди Запада – гражданами. Сорокину вполне удалось метафорическое осуществление идеи Великой энергетической империи, отгороженной от мира Великой Русской стеной, поскольку люди давно уже с восторгом сожгли свои загранпаспорта в гигантских кострах на Красной площади. И подобное написано за восемь лет до того, как выезд за рубеж в России в связи с украинским кризисом фактически закрыли большинству государственных служащих, включая депутатов Государственной Думы. От Европы Россия отгородилась Западной стеной, при том, что «приличных людей не осталось за Западной Стеной. Дала дуба Европа Агеноровна, одни киберпанки арабские по развалинам ползают». А от Китая Россия отгородилась Южной стеной. И все это – части Великой Русской стены, которую вот-вот предстоит замкнуть. Сорокин предсказал то будущее, которое во многом наступило в России уже в 2014 году. Но, показывает писатель, как и в опричнине Ивана Грозного, в новой опричнине заложен механизм саморазрушения, ведущий в дальнейшем к Смутному времени. В лозунге «Покуда жива опричнина, жива и Россия» слышится современное «Покуда жив Путин, жива и Россия». Но когда власть держится на беззаконии, она не вечна. Разумеется, Сорокин мастерски владеет искусством пародии. Все это читается очень смешно, но в результате становится страшно.

Писатель продемонстрировал нам синтез реального российского прошлого и фантастического будущего, еще раз подтвердив истинность того, что будущее России – это ее прошлое. Писатель убежден, что опричнина в России в той или иной форме была всегда, разу политическая деятельность по сути сводилась к личной преданности государю, отождествляемому с государством. Композиционно «День опричника» напоминает «День Петра» Алексея Толстого, только главным героем выступает не сам государь, а его верный опричник Андрей Комяга. Новые опричники

все так же изводят крамолу, гоняют по Москве на красных «меринах», сделанных в Китае, к бамперам которых прикручены свежемороженые собачьи головы (и каждый день их меняют, как в известном анекдоте). Живут люди на Руси, кроме опричников и немногих других, приближенных к государю, скудно, но сытно, без изысков и без мучительной проблемы выбора. Стандартный набор русских продуктов есть в каждом ларьке: «сигареты «Родина» и «Россия», водка «Ржаная» и «Пшеничная», хлеб черный и белый, конфеты «Мишка косолапый» и «Мишка на Севере», повидло яблочное и сливовое, масло коровье и постное, мясо с костями и без, молоко цельное и топленое, яйцо куриное и перепелиное, колбаса вареная и копченая, компот вишневый и грушевый, и наконец – сыр «Российский». Он – единственный, поскольку «Российскому» нет альтернативы. На Красной площади происходят публичные казни. Оппозиции давно уже нет, поэтому пытаются и казнят своих. Реализована идея одного литературного критика публично сечь литераторов за крамольные произведения. Особенно страдают литературные критики. Остатки либеральной интеллигенции вещают из эмиграции по западным «радиоголосам».

Сорокин удается в высшей степени удачно стилизовать средневековый русский с новоязом будущего. Вот как, например, на этом языке формулируется «фюрер-принцип»: «Государю из Кремля народ виднее, обозримей. Это мы тут ползаем, как воши, суетимся, верных путей не ведая. А государь все видит, все слышит. И знает – кому и что надобно». Новая опричнина выполняет роль «эскадронов смерти», а устроена она по законам мафии, имея долю со всего, что приносит доходы в государстве.

«Сахарный Кремль» развивает тему «Дня опричника». Прошло несколько лет, и запасы газа на Руси резко сократились, дома в городах приходится топить, как и во времена Ивана Грозного, дровами, а лифты в высотных зданиях отключают на выходные и праздничные дни для экономии электричества. В «Дне опричника» был монолог верного «пса государева». В «Сахарном Кремле» перед нами – многоголосие самых разных жителей русской утопии – от вельмож до зэков. Как и в «Дне опричника», в «Сахарном Кремле» писатель мастерски играет со стилями. В зависимости от своего общественного положения и конкретной ситуации, персонажи используют либо более архаичную речь, стилизованную под древнерусскую, либо современную речь и разного рода жаргоны, как и в первой книге, обильно сдобренные китайскими словами и выражениями. Именно Китай в России будущего станет той культурной доминантой, которой до сих пор является Америка. Это Сорокин еще в «Голубом сале» подметил. А Сибирь и Дальний Восток заселены китайцами, русских там почти нет, и в московских школах в качестве основного иностранного языка учат исключительно китайский, как раньше учили английский.

Сахарный Кремль – это одновременно и новый побеленный Кремль с двуглавыми орлами, от стен которого давно уже убрали мавзолей, и его сахарные копии, которыми в качестве подарка государь жалует верноподданных. Вот этот сладкий Кремль, с частями которого с удовольствием

попивают чай вприкуску люди самого разного звания и положения, становится главной объединительной силой опричной империи, сладки суррогатом русской национальной идеи. Вспомним, что в сорокинской «Норме», применительно к советскому времени, объединяющим началом для людей разных классов и сословий служила куда менее аппетитная субстанция. Впрочем, с кризисом в страну Сахарного Кремля вернулись такие советские реалии как дефицит и очереди. Неслучайно новелла «Очередь» пародирует одноименный дебютный роман Сорокина, только теперь уже с православным уклоном. А нищих становится больше, чем в конце царствования Ивана Грозного, когда Русь была полностью разорена. Теперь объединяющая национальная идея столь же эфемерна, хотя и несравненно приятнее на вкус. С сахарными башнями Кремля побираются и строят, работают и любят. Приторный старорусско-православный лубок, пусть и напигованный суперсовременными технологиями, ничего жизнеспособного родить не может. Несколько новелл «Сахарного Кремля» посвящены людям искусства, вынужденных служить власти, порой в душе люто ненавидимой. Водку тем из них, кто мучается оттого, что служит ненавидимой власти, подает робот. Вот только делают роботов и прочую чудо-технику, а также ветчину, хлеб, рис, индюшачьи ножки и прочую еду в Китае, ибо Россия давно уже ничего, кроме энергоносителей да сигарет «Родина» и папирос «Россия», не производит.. Скорый крах Сахарного Кремля в финале книги кажется неизбежным. Вся сусально-державная конструкция, такая мощная и красивая с виду, без нефтегазовой подпитки начинает рушиться. И гибель Комяги и неизбежная, очевидно, вскоре гибель Бати означают конец новой опричнины и начало новой Смуты.

Повесть Сорокина «Метель» посвящена попытке преодоления бескрайнего русского пространства, как географически, так и метафизически. Это – вариация на тему песни «в той степи глухой замерзал ямщик». Земский врач Платон Ильич Гарин (сразу вспоминается «Гиперboloид инженера Гарина» Алексея Толстого) пытается доставить спасительную вакцину в российский медвежий угол, где свирепствует страшная эпидемия боливийской чернухи, превращающая людей в живых мертвецов, лишенных памяти, но зато обладающих неимоверной силой и агрессивностью. А все укушенные ими заболевают той же болезнью и подлежат отстрелу.

Чернуха смотрится пародией на эпоху перестройки и гласности. Тогда «чернуха», выразившаяся прежде всего в негативном изображении советского прошлого и настоящего, которые много десятилетий подвергались лакировке, проистекала из благородного желания избавить народ от беспамятства. Но при этом «прорабы» не учли, что прежняя благодатная картина для многих россиян была своеобразным успокаивающим наркотиком. Стремление спасти человечество, которой одержим доктор Гарин, было извечно свойственно русской интеллигенции. Но выполнению этой благородной миссии всегда мешали две извечные российские напасти – дураки и дороги. А часто к ним добавлялась метель, настоящая

русская стихия, ломающая все грандиозные планы. И семнадцать верст, отделяющие доктора от заветной цели, в метель он так и не сможет преодолеть, как вечно не достигает поставленной властью цели и Россия.

Помочь доктору в выполнении великой миссии спасения России и человечества должен возница Перхуша, владелец табуна из полусотни карликовых лошадок. В «Метели» действуют три категории людей и животных – нормальные, маленькие (карлики) и большие (великаны). Путники едут по извечной русской глубинке, которая не меняется на протяжении всей русской истории. Потому-то в начале повести создается ощущение, что действие разворачивается во времена Чехова или Льва Толстого. Только по ходу повествования понимаешь, что герои путешествуют несколько десятилетий спустя после окончания фантастической эпохи «новой опричнины», запечатленной в «Дне опричника» и «Сахарном Кремле», уже после новой смуты и распада государств, и лет за тридцать до того времени, когда наступает век «китайского преобладания» в России и мире, предсказанный в основной части «Голубого сала». И язык повести развивает язык «Дня опричника». Он так же стилизован под «новую старину», но на этот раз обильно приправлен крестьянской разговорной речью. Многие технические достижения, вроде генной инженерии, позволяющей производить живые существа любых размеров, живородящих жемчуга и войлока, а также голографическое телевидение, сохранились, однако Сорокин уверен, что прогресс техники сам по себе не влияет на упадок или подъем цивилизации и изменить к лучшему нравы. Россия после того, как энергоносители в стране кончились, откатилась на столетие-полтора назад. Недаром маленькие лошади пришли на смену автомобильным моторам, а немногие оставшиеся автомобили за неимением бензина, который в середине XXI века в стране буквально не все золота, ездят... на картошке. Тут еще и пародия на сегодняшнюю борьбу за экологически чистые виды топлива. Что ж, картофеля в России всегда хватало, недаром его называют «вторым хлебом». Реставрированная в эпоху «новой опричнины» абсолютная монархия сохранилась, но лишилась своей террористической составляющей в виде опричнины. Уровень жизни катастрофически деградировал до уровня начала XX века, города опустели. Впрочем, быт российской глубинки с тех пор не так уж сильно изменился. Стабильность и уют здесь, как и в «Метели», олицетворяли чай со сливовым и малиновым вареньем и прошлогодний номер «Нивы» (в советское время – «Огонька»). Раньше символом достатка был телевизор, но в «Метели» телеприемник, называемый «радио» – это привилегия очень богатых людей. Тот же Перхуша выменял на свое «радио» двадцать пять маленьких лошадок. Люди имеют право выживать, кто как может, но государство им совсем не помощник. Большинство населения России в эпоху «Метели», ведет преимущественно натуральное хозяйство. Вечная российская феодальная власть способна осуществлять столь же вечный круговорот развития, в котором короткие эпохи террора и потрясения сменяются

длительными периодами застоя, когда народ ощущает стабильность, пусть и в нищете.

Перхуша в повести символизирует русский народ. Это персонаж очень симпатичный, любит людей и животных, этакий Платон Каратаевым, неспособный ко злу, но импотент, и к созиданию.

Дурная бесконечность русской истории олицетворяется бескрайними русскими просторами, особенно враждебными человеку зимой. На пути путешественников встают бесчисленные препятствия, порождаемые как российским пространством, так и состоянием русской души. Но порой доктор Гарин осознает величие и поэтичность зимы и метели и читает им восторженные оды, совсем не соответствующие трагическим обстоятельствам.

Сорокин приходит к важному выводу относительно природы человеческой души. Под воздействием мощного наркотика, имеющего вид прозрачной пирамиды, Платон Ильич попадает в Рай. Сначала он испытывает все то, что чувствует человек, которого живьем варят в масле на медленном огне, а потом, пробудившись, испытывает невероятное, ни с чем не сравнимое счастье, когда понимает, что мучительной казни не было, и что он по-прежнему жив и здоров. Это воистину райское наслаждение. Подобный эффект, когда мрачному настоящему противопоставляют убийственно ужасное прошлое, всегда стремится использовать авторитарная, диктаторская власть. С помощью памяти о вполне реальных преступлениях и ужасах прошлого, будь то зверства Влада Цепеша по прозвищу Дракула или Ивана Грозного, Сталина или Гитлера, Иди Амина или императора Бокасссы, пытаются вытеснить из сознания преступления, свершаемые сегодня. Финал повести предсказуем и печален. Чуда не происходит. Народ в лице Перхуши гибнет. Но его мертвое тело спасает доктора от ветра и не позволяет тому замерзнуть насмерть. Гарина спасают вездесущие китайцы. Теперь доктору придется служить новым хозяевам, и от этого бедняге невесело. То, что спасают его именно китайцы, вполне мотивировано географией повести. Ведь странствуют наши путешественники где-то в лесостепи, тянувшейся по всему югу России вплоть до Дальнего Востока, и соприкасаются по ходу путешествия и с казахами, и с китайцами.

Европа в «Метели» упоминается, но она уже явно никак не влияет на происходящее в России. Доктор ругается по-немецки, чем на данном этапе и ограничивается вклад Германии в русскую культуру XXI века. Немецкое влияние приходит ровно к тому, с чего оно начиналось при Петре Великом. А еще доктор вспоминает, что в Берлине сейчас живет его возлюбленная Надин, и с завистью, но одновременно и сожалением отмечает, что в Германии нет снега. Китайцы же к морозу и к снегу приспособились, как приспосабливаются они ко всему. И, в отличие от русских, ездят не на маленьких лошадях размером с куропатку, а на огромных лошадях-тяжеловозах высотой с четырехэтажный дом, с успехом заменяющих электровоз. Вот этот конь, символ грядущей китайской

мощи: «...метрах в ста от самоката стоял огромный конь, высотой с трехэтажный дом. Серый в яблоках, он был запряжен в громадный санный поезд, везущий четыре вагона – один зеленый, пассажирский и три синих, грузовых. Укрытый красной попоной, конь стоял, шумно пуская пар из широченных ноздрей. Вороны кружились над ним и сидели на его красной спине. Белая грива коня была красиво заплетена, упряжь сверкала на солнце стальными кольцами». Да, Китай вырвется вперед не благодаря передовым технологиям, а благодаря трудолюбию гигантской рабочей лошадки – китайского народа. Таков геополитический прогноз писателя.

Заключительная книга тетралогии, «Теллурия», переносит нас во вторую половину XXI века. Мир пережил две новые мировые войны с талибами, ваххабитами и салафитами и голодомор, но его все еще сотрясает множество локальных войн. Россия в этом далеком-далеком будущем сначала простиралась «от Смоленска до самых Уральских гор», а потом после ряда гражданских войн распалась на множество мелких уделов. И теперь стена вроде Берлинской отделяет Москву от Замоскворечья. Путин в романе назван одним из тех, кто сокрушил единое Российское государство, причем без какого-либо участия карикатурной оппозиции. Зато рухнула так и недостроенная Великая Русская стена, возведение которой, казалось, вот-вот закончится в «Дне опричника». Появились независимые Тартария, Башкирское царство, Уральская республика, Дальневосточная республика, Брянская республика... Настало предсказанное Николаем Бердяевым «Новое Средневековье». И остальной мир не избежал новой феодализации – дробления на множество мелких государств-уделов. Люди опять по большей части – крепостные. В Москве «на газе и электричестве ездят только государственные мужи и богатеи». Остальные обходятся биотопливом. В новой Московии господствует «просвещенный теократокоммунофеодализм». Новые религиозные войны оставили свой след и в Европе. В Кельне народ восстал против «талибской оккупации», при этом старые мигранты (турки, курды, югославы), вместе с коренными жителями (немцами и евреями) сражаются против пришедших из Центральной Азии захватчиков. В этой борьбе рождается единение христианства и ислама. Судя по именам и фамилиям персонажей, великое смешение наций происходит и в Европе, и в России. На Урале красные партизаны Федор Лоза, Виктор Кац и Волиша Моурэ под командой Алишера Исанбаева и секретаря обкома Бо Цзофэй сражаются с белогвардейцами, ваххабитами и монгольским десантом, тогда как православные коммунисты-подмосквичи освобождают Подольск от ваххабитских захватчиков. В Сибири господствуют китайцы, но русские и другие с ними вполне мирно уживаются, есть в романе и любовь русского и китайки. Но за новое национальное единство приходится платить казенными патристическими штампами, проникающими во все поры жизни, а в России – еще и диктуемым государством единообразием. Национальная идея в России, по Сорокину, – «барину своему служить», а личинки верноподданности закладываются еще младенцам. И правители-деспоты остались,

и террор, и пытки, и убийства. Благополучнее чувств уют себя люди на Русском Севере, которому помогла Европа, «и Мурманск воскрес из пепла, и из Архангельска повышибали исламистов». А в Москве расовая дискриминация сохраняется – проходят облавы на маленьких, которых ловят сачками. Неслучайно Новое Средневековье Сорокин лишь иронически называет «благословенным и просвещенным». Все как и сегодня – богатые и бедные, наркоманы и проститутки, педофилы и вороватые чиновники. А рабочие с народным оружием – кастетами готовят очередную революцию, что предвещает повторение дурной российской бесконечности. Крестовый поход сегодня – это крестовый полет, как в Ираке и Афганистане. Рыцари, вооруженные ракетами и больше напоминающие космонавтов, летят на мусульманский Восток, выстреливаемые из гигантской катапульты. А под воздействием мощнейшего наркотика – вбиваемого в мозг теллуrowого гвоздя, люди впадают в грезы о Совершенном Государстве, где люди – «соты, наполненные медом государственности», реализуют те мечты, которые не удались в реальной жизни, и даже предвидят будущее. И еще они получают небывалый заряд пассионарности, который не все выдерживают. Как подчеркивает писатель, теллуrowые клинья, забитые в определенную точку головы, вызывают у человека «устойчивое эйфорическое состояние и чувство потери времени», но при этом возможен и смертельный исход. И одна из самых уважаемых, хотя и опасных профессий – плотники, забивающие теллуrowые гвозди. Причем если западные плотники работают индивидуально, то восточные – артелью, что подчеркивает вековое различие между Западом и Востоком.

Вот такая политическая география возникла в «Теллурии». Метрополия Московия сократилась до нынешней Москвы без Замоскворечья, рядом с которой есть грозные соседи – Подмосква, где господствуют китайцы, и Рязанское княжество. Независимым государством как будто стал и Санкт-Петербург. Еще на территории современной России существуют Соединенные Штаты Урала, которые пытается создать Уральская Республика, завоевав Барабинское ханство. В Поволжье возникли независимая Тартария и Башкирское царство, а на Алтае – Демократическая Республика Теллурия, ключевая для всего повествования. Она играет особо важную роль в мире, ибо является поставщиком главного наркотика будущего – теллуrowых гвоздей, без которых не могут существовать новые государства. Есть еще Новгородская республика, Байкальская республика, Брянская республика, Дальневосточная Республика. Существует даже крохотная СССР – Сталинская Советская Социалистическая Республика. Это – детище трех московских олигархов-сталинистов, которые «выкупили кусок пустующей земли в сто двадцать шесть квадратных километров у Барабина и Уральской Демократической Республики» и создали «остров сталинской мечты», куда «хлынули состоятельные поклонники усатого вождя» (между прочим, очень напоминает частный «музей Сталина» в Волгограде). Но вообще-то в сорокинской утопии мы видим скорее опровержение сталинской мечты о всемирном коммуни-

стическом государстве. Построссийские же государства демонстрируют нам все виды государственного устройства – монархии и республики, демократии, диктатуры и олигархии. При этом российские эпизоды в целом выглядят значительно мрачнее, чем западноевропейские. Исключение составляет только алтайская Теллурия. Но это и неудивительно: ведь ее возглавляет француз, и элита там офранцужена и отличается беззаботностью и веселостью.

Бывший главный геополитический противник Советского Союза – Соединенные Штаты Америки тоже не избежали распада. От них отделилось новое государство – Калифорния, в которую, по всей видимости, вошли штаты с преимущественно испаноязычным населением. Мощь Америки частично сохраняется, но она уже во многом уступает Китаю.

В Германии, только что освободившейся от талибской оккупации, существуют Рейнско-Вестфальская Республика, где президентом – генерал Казимир фон Лютцов, а канцлером – Шафак Баштюрк. Есть еще королевство Шарлоттенбургское, которому подчиняются как сюзерену княжество Шлезвиг-Гольштейн, герцогства Груневальд и Кройцберг (германская столица распалась на части, точно так же, как и Москва), ландграфства Фельдафинг и Дармштадт, графство Нюрнберг, равно как и герцогство (или королевство) Бавария. На Балканах мы находим княжество Млет, что доказывает, что распад поразил даже такие небольшие государства как Хорватия. Произошла настоящая супербалканизация Европы, где еще есть независимые Силезия, Трансильвания, Валахия, Галичина, Республика Берн и Беломорская демократическая республика (последнее, как кажется, охватывает Кольский полуостров, Архангельск и другие северорусские территории вместе с частью Финляндии, Норвегии и Швеции). Испания тоже распалась на отдельные провинции, в том числе и по маркам знаменитых вин, и новый рыцарь Львиное Сердце возглавляет теперь «Риоханских соколов».

Из Германии, оккупированной талибами, их вышибли в результате всеобщего восстания. Но мусульмане удержались в Скандинавии, а Стокгольм превратился в исламский город. Зато православный Бухарест превратился в протестантский (уже после выхода в свет «Теллурии» румыны выбрали своим президентом немца-протестанта из Трансильвании). При всей раздробленности мира будущего в нем все еще не преодолено хантингонское столкновение исламской и христианской цивилизаций, и войны между ними как раз и привели к Новому Средневековью, а потом продолжились и в эпоху раздробленности. С салафитами и ваххабитами придется сражаться и построссийским государствам.

Согласно Сорокину, «Европа, колыбель цивилизации. Старушка. Ей пришлось нелегко. Ваххабитский молот ударил по ней. Ударил беспощадно, жестоко. Но Европа выдержала этот удар, хребет ее не сломался. Хотя и треснули многие кости. Она раздроблена, раздавлена. Но – жива. Она залечивает раны, бинтуется, отлеживается. Ей необходим хороший уход, хорошее питание. И хорошие сны». В этом – секрет популярности тел-

луровых гвоздей, которые заставляют сбываться, хотя бы во снах, самые смелые мечты. А еще они добавляют людям пассионарности, они становятся способны на бескорыстные подвиги, вроде крестовых полетов.

В Новом Средневековье возродились духовные ордена тамплиеров, иоаннитов и др., но уже в качестве своеобразных государств, Тамплиеры, например, вновь обосновались во Франции, захватив Лангедок. Теперь орденские государства объединяют рыцарей-добровольцев всей Европы для новых крестовых походов, которые в Новом Средневековье превратились в крестовые полеты. Действительно, здесь чувствуется пародия на «новых крестоносцев» – американцев и их союзников, которые и в Ираке, и в Афганистане, и в Косово предпочитали действовать не пехотой и танками, а самолетами и ракетами.

И противостояние мусульманского джихада и христианских крестовых полетов идет в «Теллурии» уже не столько по линии государств, сколько по линии негосударственных конфессиональных организаций, которые могут позволить себе воевать друг с другом, не образуя государственных структур. Здесь, естественно, вспоминается прошлая и нынешняя борьба Запада с «Аль-Кайдой», где одной из основных трудностей для американцев и их союзников является то, что исламские террористы и их спонсоры не представляют ни одного государства в мире, и с ним нельзя вести традиционную войну государства против государства.

Характерно, что в мире будущего, нарисованном Сорокиным, не распались государства Азии. Там сохранились Япония, Китай, Корея, Вьетнам, что указывает на большую устойчивость азиатских наций. Россия же у Сорокина повторяет судьбу Европы, а не Азии.

По мысли Сорокина, Новое Средневековье может стать благотворным для возрождения русского народа, русского языка и культуры «Русью на Среднерусской возвышенности запахло токмо после распада» – говорит один из персонажей романа. И добавляет, что Россия, «начиная с 1917 года неумолимо катилась в лузу. То есть к небытию мировой истории. И если бы она шесть лет назад не развалилась на части, то исчезла бы навсегда. Ее падение со стола – не геополитический распад, а внутренняя деградация и неумолимое вырождение населения в безликую, этически невменяемую биомассу, умеющую токмо подворовывать да пресмыкаться, забывшую свою историю, живущую токмо убогим настоящим, говорящую на деградирующем языке. Русский человек как этнос исчез бы навсегда...» Распад на более мелкие территориальные единицы приводит к тому, что регионы получают дополнительные стимулы для развития, а их население обретает наконец национальную идентичность. Опять предоставим слово персонажу «Теллурии»: «Когда постсоветская Россия развалилась на куски! Вот тогда каждый русский вспомнил, что он русский! Вот тогда мы вспомнили не только веру, историю, царя, дворян, князей да графов, обычаи предков, но и культуру, но и язык!»

Вместе с тем, Сорокин так объясняет военную неуязвимость России перед иноземными завоевателями, равно как и неспособность азиатских

завоевателей покорить Западную Европу: «По какой же причине армия хана Батые не пошла в Европу, не покорила ее? Монголы объяснили это так: нашим коням будет тесно в европейских городах. Рожденные в бескрайних степях, они неуверенно чувствовали себя на городских улицах. Городские пространства были им непонятны. Следовательно, нельзя покорять то и пытаться владеть тем, чего ты не понимаешь. Попытки завоевания русских степей европейцами демонстрируют синдром, прямо противоположный клаустрофобии – агорафобию. Именно ее испытывали армии Наполеона и Гитлера, продвигаясь на восток. Бескрайние пространства пугали европейцев. Они не понимали, как можно овладеть этими степями, как можно их цивилизовать и окультурить. Поэтому и потерпели поражение».

Движущая сила будущих перемен, по Сорокину, – замена традиционных технологий, основанных на невозобновляемых источниках энергии, биотехнологиями, и другими технологиями, основанных на возобновляемых источниках энергии, а также разнообразной продукцией биоинженерии, которые совершенствуют самого человека, а не орудия, которыми он пользуется. Все это одобreno изрядной порцией юмора, но вопросы, поднятые в «Теллурии», – вполне серьезные. Писатель просто довел до своего логического завершения многие тенденции, которые мы наблюдаем в современном мире. Тут и рост сепаратизма в Европе и Северной Америке – басков и каталонцев Испании, шотландцев и уэльсцев в Соединенном Королевстве, жителей Северной Италии, валлонов и фламандцев в Бельгии, франко-канадцев Квебека в Канаде и т.д. Тут и память о «параде суверенитетов» в России в 90-е годы XX века, когда всерьез говорили об Уральской или Дальневосточной республиках. Тут и развитие генной инженерии и биотоплива, и прогнозы о том, что в ближайшие десятилетия страны Азии обгонят по объему ВВП страны Европы и Северной Америке. Как считает Сорокин, раздробленность может помочь и Европе, и России принять экономический и геополитический вызов Азии и, возможно, удивить мир новым взлетом уже где-нибудь в XXII веке.

Неслучайно британский журналист Питер Померанцев в связи с информационной войной вокруг украинского кризиса говорит о «постмодернистской диктатуре». Он назвал свою книгу об этом феномене *Nothing Is True and Everything Is Possible* (Ничто не верно, и все возможно). По словам Померанцева, «вот Зюганов недавно целовался с Патриархом и клялся ему в вечной дружбе. Максимум это можно воспринимать, как бахтинскую сатиру. Какой консерватизм в России? – Это фишка для Запада, чтобы разыграть какие-то карты. А внутри страны это чистый постмодернизм: байкеры, которые любят Сталина и Бога... Это какой-то страшный карнавал гротеска». (Григорьев Алекс. Пропаганда России: «информационная война» без «мягкой силы» // Голос Америки, 15.09.2014, <http://www.golos-ameriki.ru/content/propaganda-russsia-information-war-grigoriev/2450593.html>). Эту «постмодернистскую диктатуру» Владимир Сорокин

предсказал еще в «Дне опричника». А сравнительно слабая реакция Запада на путинскую аннексию Крыма и подрывную деятельность против демократической Украины, случившиеся уже после публикации «Теллурии», доказывает, что прогноз писателя, к сожалению, начинает сбываться. Запад, как и Восток, в не столь отдаленное время может вступить в стадию распада.

Разумеется, в «Теллурии» мир будущего не выглядит совсем уж мрачно. В «Теллурии» много юмора. Генная инженерия творит чудеса. Среди людей есть не только большие (великаны) и маленькие (карлики), как в «Метели», но появляются и зооморфы (люди-псы, люди-ослы, люди-медведи). А еще есть гиганты-животные, заменившие машины. Такое вот приближение к природе, когда технику заменяют продукты биотехнологий. Но особенно забавны люди-половые члены, сбегаящие от своей хозяйки – королевы Доротеи Шарлоттенбургской, которая гоняется за ними с сачком. Причем, как всегда, больше других среди бедняг-фаллосов страдают «самые умные и извилистые». О «Новом средневековье» после прихода к власти Ленина и Муссолини первым заговорил русский философ Николай Бердяев, покинувший Россию на «философском пароходе». Он считал, что возврат к феодализму является необходимой стадией развития современности. Но его прогноз о «новом феодализме» в Европе не сбылся, и тоталитарные режимы пали. Интересно, сбудется ли прогноз Сорокина? Писатель очень надеется, что человек перестанет быть «суммой технологий», в которую он превратился сегодня, и снова обретет «чувство вещи» и собственную уникальность, что легче будет сделать в малых государствах, чем в больших, которые и возникнут после новой феодальной раздробленности.

ЛИТЕРАТУРА

- Сорокин Владимир Георгиевич. День опричника (http://modernlib.ru/books/sorokin_vladimir_georgievich/den_oprichnika/read/);
- Сорокин Владимир Георгиевич. Сахарный Кремль (http://modernlib.ru/books/sorokin_vladimir_georgievich/saharniy_kreml/read/);
- Сорокин Владимир Георгиевич. Метель (http://bookz.ru/authors/sorokin-vladimir/metel_840/1-metel_840.html – http://bookz.ru/authors/sorokin-vladimir/metel_840/page-12-metel_840.html);
- Сорокин Владимир Георгиевич. Теллурия (http://modernlib.ru/books/vladimir_sorokin/telluriya/read/).

Борис Соколов

НОВА ГЕОПОЛИТИКА ВЛАДИМИРА СОРОКИНА

Резиме

У чланку се разматра циклус дела о будућности Владимира Сорокина: *Дан опричника*, *Шећерни Кремљ*, *Мећава* и *Телурија*. Размишљајући о будућности Велике енергетске империје, Сорокин у својим романима демонстрира синтезу реалне руске прошлости и фантастичне будућности (*Дан опричника*), вишегласје разних житеља руске утопије – од велможа до затвореника (*Шећерни Кремљ*), победу над бескрајним руским простором – географским и метафизичким (*Мећава*), «просвећени теократокомунофеудализам» који влада у Москвији «просвещенный теократокомунофеудализм» (*Телурија*). На овом циклусу романа смо покушали да покажемо постгазовску и постнафтну епоху Велике империје, онако како је види Сорокин у геополитичкој будућности. Покретачка снага будућих промена, по Сорокиновом мишљењу, треба да буде у замени традиционалних технологија, заснованих на необновљивим изворима енергије, биотехнологијама и другим технологијама, које се заснивају на обновљивим изворима енергије, али и на различитим производима биоинжењеринга, који усавршава самог човека, а не оруђа, која он користи.

Кључне речи: Владимир Сорокин, геополитика, ново средњовековље, биотехнологија, просвећени теократокомунофеудализам.

Тамара Жељски
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
steket04@gmail.com

ЛЕГАТ ПРОФ. ДР ЂОРЂА ЖИВАНОВИЋА У БИБЛИОТЕЦИ
КАТЕДРЕ ЗА СЛАВИСТИКУ ФИЛОЛОШКОГ ФАКУЛТЕТА
УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ

Један од потпорних стубова културне баштине сваког народа су библиотечки легати његових истакнутих представника, најчешће потеклих из књижевних и научних кругова. Преласком из приватног власништва у полице јавних библиотека, књиге из легата постају доступне широкој популацији студената, професора и свих других особа заинтересованих за њихову садржину. У епоси масовне примене модерних технологија, библиотекари израдом електронских база података и дигитализацијом омогућавају читаоцима из целог света да се упознају са најважнијим информацијама о библиотечким јединицама из легата, а у појединим случајевима и са пуном садржином тих јединица. Ако се има у виду честа појава да вредни легати садрже старе и ретке књиге, укључујући и једине примерке у земљи, постаје јасно да формирање и даривање таквих збирки представља врхунски гест добротинста учињеног академској заједници и људском роду у целини.

Легат проф. др Ђорђа Живановића (1908 – 1995) представља шесту, а уједно и најволуминознију збирку ове врсте у библиотеци Катедре за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду. Са 4366 монографских јединица (више од 3650 наслова) чини око 6% од укупног фонда једне од највећих специјализованих библиотека у Србији. Када је у лето 1995. године, свега неколико месеци после смрти проф. др Живановића, породица одлучила да његову личну библиотеку поклони Катедри за славистику, на симболичан начин је заокружена готово седам деценија дуга веза између научника и институције.

Збирка проф. др Живановића је почела да се формира управо од уписа на Филозофски факултет у Београду 1927. године, на коме је тада проучавао пољски језик и књижевност. Од запослења у статусу асистента за историју југословенске књижевности код Павла Поповића 1933. године,

па све до смрти у марту 1995. године (изузев од априла 1941. до 1942. године, када је био интерниран у Немачку, као и од 1945. до 1954. године, када је као неподобан удаљен са Универзитета без права жалбе (Буњак 2005: 560–561), проф. др Живановић је током рада на Филозофском, а потом и Филолошком факултету у Београду, кроз објављивање великог броја научних радова, наставно-педагошку делатност и учешће у уређивању више стручних часописа, пружио важан допринос развоју српске полонистике и славистике. За све то време је са страшћу библиофила употпуњавао своју личну библиотеку. Такође, приликом осврта на његов однос према књигама, свакако треба споменути и епизоду из периода борби за ослобођење Београда 1944. године, када је учествовао у спасавању библиотеке Српског семинара од ратних разарања (Буњак 2005: 560–561).

Водећи рачуна о научној вредности саме збирке, али и о чињеници да је њен стваралац угледни професор Филолошког факултета и њихов недавно преминули колега, тадашњи библиотекари Катедре за славистику су, под руководством вишег библиотекара Биљане Чудомировић, одмах по пријему библиографских јединица приступили детаљној обради, те је легат у потпуности инвентарисан и учињен доступан свим корисницима унутар, али и, под одређеним условима, изван институције. У складу са актима који регулишу ову област, легат представља интегрални део библиотечког фонда Катедре за славистику, али је посебним префиксом L6 у склопу сигнатуре за сваку књигу назначено да припада заоставштини проф. др Живановића.

Широк спектар интересовања проф. др Живановића, манифестован у научном, публицистичком и преводилачком раду, као и његово познавање пољског, руског, француског и других језика, утицали су на богатство и разноврсност самог легата. Будући да је био „редак пример човека који се компетентно огледао у неколиким областима славистике: историји међусловенских књижевних и културних веза, историји пољске и српске књижевности, пољском језику и савременој српској акцентацији“ (Буњак 2009: 551), при чему се по значају издвајају његови чланци „о Доситеју и Пољацима, о Вуку Караџићу и пољском музичару Франђишку Мирецком“, као и о „највећем песнику пољског романтизма Адаму Мицкјевичу“ (Јовановић и др. 1985: 240), велики број публикација у легату је посвећен овим темама.

Бављење проф. др Живановића наставно-педагошким радом условило је да се у легату нађу и пажње вредни универзитетски уџбеници и практикуми за изучавање како пољског, тако и других језика и књижевности, док су рад на месту лектора у Народном позоришту и доцентура на Позоришној академији допринели да збирка буде употпуњена квалитетним издањима из области театрологије. Томе треба додати да се овај научник бавио и „историјом русистике, посебно развојем ове дисциплине на Великој школи, потом на Универзитету у Београду“ (Станковић 2005: 559), што се одразило и на садржину легата. Од изузетног значаја, нарочито за студенте полонистике, јесу бројни преводи пољских романа,

краћих прозних дела и лирике самог проф. др Живановића, али и других преводилаца, сачуваних у његовом легату. Одређени број примерака ових превода је раритетан и, изузев на овом месту, тешко се проналази у фондovima других српских библиотека, као нпр. роман Елизе Ожешкове *Простак*, чији је једини превод на наш језик урађен 1893. године.

Када је реч о раритетним издањима, у легату се налази неколико старих и ретких књига (штампаних до 1867. године), од којих се по важности издавају:

1. ОРФЕЛИН, Захарија

Вѣчный, то есть от начала до конца календарь, Будим 1817.

2. ЛОЗИЋ, Винко

Новый забавный календарь / Винко Лозић. – Будим, 1830.

3. ПОПОВИЋ, Јован Стерија

Лажа и паралажа / Јован Стерија Поповић. – Панчево, 1830.

4. СРБСКИ букварь. – У Црној Гори, 1836.

5. СТЕИЋ, Јован

Огледи умне науке или Забава за разумъ и срце. Књига IV / Јован Стеић. – Будим, 1836.

6. НЕМАЧКО–СРБСКИЋ рѣчникъ. – Београд, 1847.

7. ЛАТИНСКО–СРБСКИЋ рѣчникъ. – Београд, 1849.

8. ПОПОВИЋ, Јован Стерија

Позоришна дѣла. Свезка IV / Јован С. Поповић. – Београд, 1853.

Пример заоставштине проф. др Живановића показује да се значај легата не исцрпљује у њиховом доприносу култури и науци, већ да овакви поклони имају и једну личну, готово интимну димензију. Проучавањем садржине сваког легата понаособ може се много сазнати о ширини и областима интересовања, стваралачким поривима и интелектуалним стремљењима, односу према књизи као предмету и културном добру, па чак и материјалном положају и другим детаљима који могу интригирати биографе и поштоваоце првобитног власника збирке. Стога је тужни јубилеј – двадесетогодишњица смрти овог заслужног научника и педагога, која истовремено представља и *terminus post quem* формирања легата, кроз који дародавац наставља да живи у академској заједници, ваљан повод да се још једном подвуче важност делатности те врсте и искаже захвалност дародавцу и његовој породици.

ЛИТЕРАТУРА

- Буњак Петар. „Сећање на десетогодишњицу смрти професора Ђорђа Живановића“. *Славистика* 9 (2005): 560–561.
- Буњак Петар. „На 100-годишњицу рођења професора Ђорђа Живановића“. *Славистика* 13 (2009): 551.
- Јовановић Гордана, Митриновић Вера, Топић Мирослав. „Ђорђе Живановић“. *Анали Филолошког факултета* 16 (1985): 240.
- Станковић Богољуб. „Бављење Ђорђа Живановића историјом славистике“. *Славистика* 9 (2005): 559.

ГРАНИЦЕ ЛИНГВИСТИЧКЕ СЛАВИСТИКЕ

Предраг Пипер, *Лингвистичка славистика. Студије и чланци.*

Београд: Славистичко друштво Србије, 2014, 427 стр.

Најновија књига истакнутог српског лингвисте, редовног члана САНУ, дугогодишњег члана и председника Међународне комисије за проучавање граматичких структура словенских језика при Међународном комитету слависта, професора славистике Београдског универзитета Предрага Пипера својом структуром, садржином и обухватом проблематике одсликава разноврсност истраживачких интересовања и ширину научне ерудиције аутора. Књига садржи студије и чланке који су настајали током неколико последњих деценија и објављивани су у мање или више доступним научним издањима широм света, као и нове радове. *Лингвистичка славистика* се тематски и садржајно надовезује на претходну ауторову књигу *Лингвистичка русистика: студије и чланци* (Београд: Филолошки факултет, 2012), те се обе могу посматрати као два тома сабраних дела у којима је систематизовано и језгровито представљено оно што чини суштину лингвистичке славистике данас. С обзиром на чињеницу да сви ауторови радови из бројних области које су проблематски заступљене у овој књизи не могу у њу стати из техничких разлога (чак и у оквиру строге селекције којој је аутор подвргао своје радове, књига има 427 стр. штампаног текста), на крају сваког тематског блока следи упућивање на друге ауторове радове сличне проблематике, што представља веома корисну праксу и олакшава читаоцу увид у обиман научников опус, а истовремено формира интертекст који допушта праћење идеја у процесу њиховог настајања и развијања.

Простор књиге је концепцијски разбијен на седам тематских целина: *Почеци* (7–36), *Теоријска питања проучавања словенских језика* (37–94), *Српски језик* (95–158), *Поређења* (159–230), *Прегледи* (231–286), *Лисци и језик* (287–332), *Прикази* (333–456). На крају следи *Додатак* (457–472) који садржи један у сваком погледу сасвим посебан рад „Говорник као смртник и самртник“. Књига представља једну хармоничну и избалансирану целину, што се може пратити већ кроз наслове – од почетка до краја, од анализе првих речи које су икада записане на словенском језику до тежње да се одгонетне когнитивна шема вербалног опраштања са животом, али и да се завири у онострано јер граница зависи од концептуализатора, као што настоји да покаже аутор кроз целу своју књигу.

Просторна доминанта проистекла из оригиналне ауторове теорије семантичке локализације недвосмислено управља концепцијом књиге, а самим тим диктира и њену рецепцију која се креће у простору славистичке лингвистике како на нивоу кода тако и у смислу начина његове интерпретације. Функционално-семантички принципи преовладава и подређен је циљу истраживања богатства комуникацијског средства које издаваја Словене и њихово виђење стварности од остатка света. Лингвистичку анализу употпуњује интерпретативна, која посебно долази до изражаја у радовима из историје славистике. Тако већ у првом раду „Дело Светих Ћирила и Методија у свом и нашем времену“ (7–20) потенцијалан читалац постаје ауторов саговорник у расправи о замагљеним почецима словенске писмености и доприносу појединца цивилизацијском напретку у светлу размишљања о националном, верском и писменом идентитету, при чему се потоњи у овом случају оправдано види као камен-темељац на којем су изграђена друга два код оних

словенских народа који су остали верни традицији. Дело равноапостолске Солунске браће се посматра са теолингвистичког аспекта који подразумева спој теолошких и лингвистичких метода, њихово узајамно допуњавање и прожимање.

У ономастичко-етимолошкој расправи „О пореклу имена Немања“ (20–26) аутор наставља своју потрагу за почецима остајући веран теолингвистичком приступу који доприноси сагледавању питања о пореклу имена великог српског владара кроз призму хришћанске традиције. Са тог аспекта аутор се приклања решењу које је својевремено изнео Јован Стерија Поповић, а које се темељи на претпоставци о библијском пореклу имена – од старозаветног Неемана Сиријанина.

Сагледавши почетке славистике кроз делатност њених првих најистакнутијих представника – Свете Солунске браће, аутор трага за почецима српске славистике у раду „Платон Кулаковски и почеци српске универзитетске русистике“ (27–34). Аутор, између осталог, износи став да је историја српске славистике још увек проучена само у већим или мањим фрагментима. Један од њих је свакако и ауторов прилог о Платону Кулаковском – првом професору руског језика на Великој школи у Београду, аутору првих научних радова из области русистике објављених у Србији, првих уџбеника руског језика на српском језику. Као и први прилог из овог тематског блока, рад наводи на размишљање о томе колико је пресудан допринос појединца цивилизацијском напредовању једног друштва, развоју науке и културе у целини. Ако је појединац од оне врсте која је способна да „запали стваралачки пламен у великом броју људи“, такав допринос може бити немерљив, сматра аутор. Библиографско упућивање на раније објављене ауторове радове сличне проблематике које следи на крају одељка (35) истиче чињеницу да је међу поменутим фрагментима историје српске славистике један велики део припада самом аутору.

Други тематски блок чине радови у којима се расправља о теоријским питањима проучавања словенских језика. У студији „О говорном догађају у светлу теолингвистике“ (37–50) аутор наставља са успешном применом истраживачких метода једне сасвим посебне лингвистичке дисциплине – теолингвистике, којом се „баве верујући лингвисти, настојећи да избором проблема и њиховим разматрањем с мањим или већим ослоном на теолошку теорију и методологију (поред лингвистичке, када ова претходној не противречи, а која је често примарна) расуђују о језику у складу са својим погледом на свет“ (38). У том смислу аутор истражује сакрални говорни догађај – комуникацију између Господа и човека у свим њеним облицима полазећи од оног што је забележено у Светом писму. Спој прагматичке теорије говорних чинова и теолингвистичке интерпретативне методе резултирају занимљивом типологијом сакралног догађаја који аутор посматра као прототип сваког другог говорног догађаја у складу са својим виђењем света.

Од теолингвистике до фази лингвистике којој је посвећен следећи рад овог поглавља води логички след заснован на посматрању језика са аспекта природних феномена који се померају универзалним законима. Студија „Граматика границе“ (50–61) спада у оне који најбоље одсликавају ауторов допринос теорији језика, а представља успешан спој оригиналне теорије семантичке локализације са поступцима дефокусирања који су најближи савременој психолингвистици и когнитивистици. Фокусирање и дефокусирање границе се поставља као јединство супротстављених тенденција у лингвистици, али и у сазнајном поступку у целини. Иако се у раду експлицитно говори о проблему фокусирања границе, питање дефокусирања се намеће имплицитно – кроз истицање важности референтне тачке која релативизује границу. При том се интерпретација граматичког материјала заснива на лексичкој анализи средстава која упућују на границу што поставља питање о граматикализацији тих средстава у смислу дефокусирања њихове лексичке семантике и пребацивања фокуса на граматичку функцију. Овој студији претходи дугогодишње ауторово бављење локалистичком теоријом чија је суштина изложена у већ антологијској монографији *Језик и простор* (1997), као и у каснијим радовима који су наведени у Библиографској белешци на крају тематског блока (92–93).

Поглавље закључује рад „О песничкој филологији“ (62–92) чији су предмет ставови песника о језику када су исказани у поетском облику, који се могу посматрати из угла различитих лингвистичких дисциплина. Рад је богат примерима и делује освежавајуће

у контексту теоријских расправа, а истовремено отвара потенцијал за једну сасвим нову област интердисциплинарних метајезичких истраживања – на граници лингвистике, науке о књижевности и филозофије.

Трећи тематски блок садржи студије о српском језику из угла лингвистичке сла-
вистике. У раду „Перспективе савременог српског књижевног језика“ (95–110) који пред-
ставља потпуни текст приступне беседе Српској академији наука и уметности (22.05.2013),
аутор језгровито и прегледно излаже свој поглед на актуелно стање и тенденције у са-
временом српском књижевном језику указујући на бројне проблеме са којима се потоњи
сада суочава, а које види као смањење броја изворних говорника српског језика, пораст
броја изворних говорника изван матичне државе због стварања нових држава на терито-
рији некадашње Југославије и сталног повећавања српске економске емиграције, смање-
ње матичне територије на којој се српски језик говори као матерњи, одсуство званичне
језичке политике, недовољну заступљеност предмета Српски језик у образовању, марги-
налну заступљеност истраживања о српском језику у Стратегији научног и технолошког
развоја у Републици Србији, запуштеност говорне културе, растућу идеологизованост
језика, потискивање ћирилице из јавне употребе и друге. Како би указао на путеве „из-
лечења од наведених болести“ аутор указује на перспективе даљег развоја српског језика
међу којима се приклања оној коју види као „пут очувања и развијања интензитета и
интегритета српског језика [...] у облику којим би се што складније повезивала прошлост
са садашњошћу, будућношћу и националном самобитношћу“ (105).

У том смислу је конципиран и следећи рад „О Стратегији језичке политике у Репу-
блици Србији“ (111–119), где аутор предлаже конкретна решења која би одсликавала
унапред осмишљену делотворну језичку политику државе – како у сфери државне подршке
лингвистичким истраживањима усмереним на подизање књижевнojeзичке нормe и кул-
туре говора, тако и у области система мера којим би се пружила неопходна подршка
настави српског језика у Србији и ван њених граница, издаваштву и превожњу одабра-
них дела на српском језику, заштити споменика српског језика и писма и сл.

Проучавање српског језика са граматичког аспекта је заступљено студијама „О
оптативности у српском језику“ (120–144) и „О граматикализацији српских феминати-
вов“ (145–158). Предмет обеју студија чине појаве на граници лексичких и граматичких
у савременом дискурсу српског језика. Исказивање жеље на којем се темељи одговара-
јући говорни чин сагледано је са семантичког, прагматичког и граматичког аспекта.
Постојање посебне парадигме глаголских облика за исказивање жеље у српском језику
– од оптативног императива, преко оптативног потенцијала до оптативног презента, на-
води аутора на помисао о функционисању оптатива као посебног глаголског начина. Тај
начин аутор посматра као једну од три грамема иреалних глаголских начина (поред
императива и потенцијала). У српској експресивној синтакси аутор издваја оптативну
реченицу – са предикатом у облику оптатива који је хомонимичан краћем перфекту.
Посебно се разматра питање оптативности и говорних жанрова попут благосиљања,
наздрављања и честитања, молитве и молбе, проклињања и заклињања.

У наведеном раду, као и у следећем – о српским феминативима, аутор прати основ-
не тенденције процеса граматикализације у савременом српском језику, уочавајући при
том и његове негативне последице. Када је реч о српским феминативима, аутор сматра
да се граматикализација лексичког садржаја често погрешно намеће као парадигма тамо
где она није доследно заступљена у самом језику. Аутор тумачи граматикализацију не-
што шире од првобитог значења које је за тај појам везивао творац саме идеје Антоан
Меје (1912). Ако је Меје видео у граматикализацији постепено потискивање лексичког
садржаја речи у корист пораста њене граматичке функције, аутор је посматра као „про-
цес ширења круга лексема за које онај или овај облик и његов садржај постају обавезни,
као и пораст регуларности изражавања неког категоријалног садржаја, за разлику от
граматикализованости као постигнутог степена процеса граматикализације на одређе-
ној етапи језичког развоја“ (145).

Упућивање на већи број радова посвећених истраживању српског језика, међу ко-
јима су бројне монографије и граматике (154–158), сведочи о значајном месту србистичке
проблематике у ауторском научном опусу.

Четврто поглавље монографије *Поређења* садржи радове који су настали као резултат контрастивне анализе српског и бројних других словенских језика. Већ у првом раду из овог поглавља „О вводних дијалогa в славянских языках“ (159–172) аутор илуструје савршен образац анализе једног посебног говорног жанра – уводног дијалога којим се успоставља комуникација. Фатичка (контактна) функција којој је подређен наведени жанр одређује његову семантичку и прагматичку структуру, коју аутор посматра са аспекта фрагментације. Поредећи типична питања и одговоре којима почиње комуникација у бројним словенским језицима – српском, руском, украјинском, белоруском, пољском, чешком, словачком, горњем и доњем лужичкосрпском, бугарском, македонском, словеначком, аутор долази до закључка о њиховој неуједначености у погледу заступљености, учесталости и варијативности уводног питања, као и претежне подударности реплика са аспекта њихове експресивне обележености.

Тематски блок настављају студије у којима се издвајају и описују такве категорије као што су реципрочност и рефлексивност (173–182), ексцесивност (183–197) и ексцептивност (198–214), а поглавље закључује анализа унутрашње одређене референцијалности у словенским језицима (215–230). Сваку од наведених категорија аутор темељно анализира на семантичком и граматичком плану полазећи од живе језичке грађе експерпиране из бројних словенских језика. Посматрајући двочлане реципрочно-рефлексивне заменице попут *један другогa* и аналогних израза у другим словенским језицима, аутор долази до закључка о њиховој неуједначености у погледу комбиновања броја *један* и истог односно другог броја или именица које су етимолошки за бројеве везане (рус. *друг друга*). Када су у питању заменички референцијални изрази попут *тај и тај* или *тамо и тамо* издиференцираност у различитим словенским језицима расте још више.

Истраживање ексцептивности као исказивање садржаја који су маркирани позиционирањем референта ван границе (горње или доње) своје категорије се ослања на дуга истраживања градуелности у језику, као и на ауторову теорију семантичке локализације.

Библиографска белешка уз део *Поређења* (226–230) која садржи остале ауторове радове из области контрастивне лингвистичке славистике је најобимнија међу сличним упућивањима те врсте у књизи.

После теоријских студија из контрастивне лингвистичке славистике у тематском одељку *Прегледи* следе радови „О словенској филологији у Матици српској“ (231–237), „О непознатим светским универзитетским предавањима Ватрослава Јагића“ (238–245), који представљају значајан допринос историји славистике. Затим следи студија „О когнитивнолингвистичким и сродно усмереним проучавањима српског језика“ (246–276), која нуди преглед свих релевантних истраживања ове актуелне проблематике у савременој српској лингвистици. Закључује поглавље рад „О језичкој страни глобализације у словенским земљама“ (277–286), у којем аутор истиче још један значајан проблем не само лингвистичке, већ и шире друштвене природе. У том контексту аутор разматра питање очувања словенског идентитета у новом друштву које тежи изједначавању цивилизацијских домета и вредности, често, нажалост, потирући при том своју самобитност.

Шесто поглавље *Писци и језик* је посвећено анализи стила и „ауторске граматике“ истакнутих српских књижевника Лазе Костића (287–299) и Меше Селимовића (300–318). У истом поглављу аутор говори о метајезичком опусу српских писаца – путем анализе есеја о језику Скендера Куленовића (319–326) и стваралаштва Мира Вуксановића (327–332).

Седмо поглавље је посвећено приказивању лингвистичких домета колега из Србије и других словенских земаља. Поглавље је разбијено на шест целина од којих свака упућује на посебну област лингвистичке славистике – *О граматикама словенских језика* (333–349), *О монографијама и зборницима о словенским језицима и културама* (350–370), *О лексикографији и енциклопедији* (371–401), *О проучавањима српског језика* (402–426), *О славистичким установама и скуповима* (427–442), *О славистичкој периодици* (443–456). На крају сваког од наведених одељака следи библиографија ауторових радова која упућује на бројне друге приказе књига сличне проблематике. Ово поглавље пружа пажљивом читаоцу могућност да сагледа пут ауторових интересовања, која запањују ширином обухвата и дубином интерпретације у научном жанру приказа.

Монографију закључује *Додатак* који садржи само један рад „Говорник као смртник и самртник“ (457–472), који се може одредити, у духу ауторове анализе, као рад „високог интензитета доживљавања“ – како због теме која се у њему на јединствен и иновантиван начин обрађује, тако и због начина на који се та тема презентује научној јавности.

Иако је монографија саткана од посебних фрагмената ауторовог научног опуса који су настајали у развојно време, после њеног читања остаје утисак о изузетно сложеној композицији коју држи на окупу како препознатљив оригиналан приступ проучаваној проблематици, тако и посебан експресиван набој који се може пратити од почетка до краја, а који наводи на помисао о неопходности проучавања не само стила појединих књижевника, већ и стила појединих научника, посебно лингвиста.

Људмила Поповић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Катедра за славистику
 ljudmilapopovic@yahoo.com

UDC 81'342.8(049.32)

Garde Paul. *L'accent*. – 2. édition corrigée et augmentée.
 – Limoges: Lambert-Lucas, 2014. – 169 p.

Акцентологија – не самая популарна теперь отрасль языкознания. Фонетика сейчас вообще меньше, чем раньше, привлекает лингвистов. Если экспериментальные исследования еще ведутся, о них с определенным интересом слушают на конференциях и симпозиумах, то теоретическую фонетику, фонологию нельзя отнести к приоритетам. Тем отраднее новость о переиздании спустя почти полвека классического труда по акцентологии – книги *L'accent* Поля Гарда. Первое издание (Paris: Presses Universitaires de France, 1968) вышло в серии «Лингвист», редактором которой был Андре Мартине.

Поля Гард (р. в 1926 г.) – эмерит-профессор славянских языков и литератур в Университете Прованса. Он известен трудами в области русского языка и югославистики: *La Transcription des noms propres français en russe* (1974), *Histoire de l'accentuation slave* (в 2 т., 1976), *Grammaire russe: Phonologie et morphologie* (1980 и 1998), *Journal de voyage en Bosnie-Herzégovine* (1995), *Vie et mort de la Yougoslavie* (2000), *Le discours balkanique. Des mots et des hommes* (2004), избранные работы *Le mot, l'accent, la phrase: études de linguistique slave et générale* (2006) и др. В течение ряда лет он также переводил стихотворения Ф. И. Тютчева, позже опубликованные в виде сборника *F. Tioutchev Poésies* (Lausanne, 1987).

Крупный типолог, фонолог и теоретик языка В. Б. Касевич высоко оценил предыдущие работы Поля Гарда и, в частности, утверждал: «Едва ли не единственная развернутая попытка разработать теоретическую схему для морфонологической типологии акцентных языков принадлежит П. Гарду» (Касевич 2006: 368). Некоторый интерес они вызвали и в Сербии. Так, в подробной рецензии на книгу *Grammaire russe* (1980) французского ученого П. Пипер отмечал: «Основные утисак који остаје после читања и ишчитавања *Руске граматике* П. Гарде јесте да је реч о успелом и добро одмереном споју традиционалног и модерног у погледу на језик и методу лингвистичке дескрипције, познатог и оригиналног у решавању различитих проблема граматике руског језика, разноврсности појава обухваћених описом и прегледности с којом су оне описане. Овом граматиком, која наставља добру традицију француских граматика руског језика, нпр.

¹ Рад је настао у оквиру пројекта 178021 *Опис и стандардизација савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

А. Мазона, Б. Унбегауна, Л. Тењера и др., русистика и славистика обогаћене су делом трајне вредности» (Пипер 2012: 492–493). А раздел об ударении охарактеризован следуюшим образом: «Најинтересантије место у овој глави и једно од најбољих у књизи посвећено је руском акценту» (Пипер 2012: 487).

Как указывает автор в предисловии к книге *Ударение*, толчком для переиздания стал интерес к ней в России. Второе французское издание готовилось параллельно с русским: в течение четырёх лет петербургские лингвисты А. В. Андронов и Ю. А. Клейнер кропотливо работали над переводом, согласовывали, выверяли текст, дополняли и уточняли формулировки. Многие их замечания были внесены при доработке рукописи.

И вот в 2013 году монография была опубликована. Читатели получили настоящий подарок – глубокую книгу, полную блестящих обобщений и метких наблюдений над фактами разных языков (греческого, латинского, балтийских, германских, романских, славянских, финского и др.). В ней развивается теория морфологической акцентологии. Уже первое издание вызвало пристальный интерес в разных странах. Об этом свидетельствуют переводы (всей книги в Италии, Испании, Хорватии и одного раздела в Литве), шесть рецензий и регулярное упоминание в научной литературе.

Ударение не устарело, что подтверждает и ресурс «Академия Гугл». При всех своих недостатках, он неплохо отражает публикации, доступные в интернете. Из книги П. Гарда зафиксировано более 250 цитат (<http://scholar.google.com/scholar?q=paul+garde>). Причем ее популярность не падает, ее цитировали как сразу после выхода, так и в третьем тысячелетии.

Книга Поля Гарда состоит из «Предисловия ко второму изданию», «Замечания о транскрипции», частей «Акцентные константы» («Les constantes de l'accent») и «Акцентные переменные» («Les variables de l'accent») (каждая из которых содержит по три главы), заключения, списка литературы и указателя терминов и языков.

Первая глава посвящена функции ударения. В ней автор рассказывает о начале формировании акцентологии (в трудах александрийских грамматиков) и о сути фонологии: «С точки зрения фонологии в её наиболее распространённом варианте, основная функция всех языковых явлений – различительная [‘distinctive’]. – М. С.]. Лингвиста в первую очередь интересуют те фонетические характеристики, изменение которых меняет смысл высказывания. Такое понимание ведёт к вычленению в речевой цепи минимальных линейных единиц – фонем, и минимальных нелинейных единиц – дифференциальных признаков. О единственном консонантном сегменте французского слова *ami* ‘друг’ говорят, что он представляет собой фонему /m/, которая постулируется благодаря своему отличию от других фонем: /b/ (*habit* ‘одежда’), /n/ (*Annie* ‘Анни’) и т. д. Фонема /m/ характеризуется признаками «назальность», в отличие от /b/, /p/ и т. д., и «лабиальность», в отличие от /n/. Сказать, что признак «назальность» принадлежит системе французского языка, значит сказать, что его устранение (физиологически – поднятие мягкого нёба, мешающее воздуху проходить через нос) может в некоторых случаях изменить смысл высказывания, например, *voilà mon habit* ‘вот моя одежда’ вместо *voilà mon ami* ‘вот мой друг’» (с. 14).

У ударения, однако, иная роль, так как оно реализуется не в парадигматике, а в синтагматике. Кроме того, оно имеет, так сказать, исключительную природу: в слове возможны несколько звуков с признаком «звонкость» или «согласность», но невозможны с признаком «ударность» – в пределах фонетического слова ударность реализуется только один раз. В связи с этим П. Гард пишет: «Обычно отношение между двумя разными единицами, противопоставленными друг другу в парадигматическом плане, называется о п о з и ц и е й , а отношение между двумя единицами, соседствующими в плане синтагматики, – к о н т р а с т о м » (с. 18). Итак, функции ударения – контрастивная и конститутивная – создание, оформление слова как такового, как единицы языка. С учетом приведенных отличий П. Гард анализирует сущность и использование ударения.

Далее вводятся два фундаментальных понятия, на которых в значительной мере основывается акцентологическая теория П. Гарда: акцентные единицы («unités accentuelles»; контрастирующие между собой сегменты) и акцентные единства («unités accentuelles»; сегменты, внутри которых создаётся контраст) (с. 19). Во многих языках первые

совпадают со слогами (за исключением моросчитающих языков, которые также рассмотрены в книге), вторые – со словами. Акцентная единица незначима, а акцентное единство значимо. Место ударения зависит от грамматической структуры слова. (Ср. у В. Б. Касевича: «Что же касается акцентуирования производных слов, то оно действительно в общем случае определяется признаками самого слова» (Касевич 2006: 330)).

Завершает первую главу раздел, где автор формулирует задачи акцентологии: установление акцентных признаков, средств создания акцентного контраста, акцентных единиц и их соотношения со слогами, акцентных единств и их соотношения со словами, определение места ударения относительно границ слова или в связи с морфемной структурой словоформы.

Во второй главе французский ученый из всего многообразия акустических признаков выделяет те, которые релевантны для ударения. Он показывает, как на функциональных основаниях отличить, какой характер (акцентный или сегментный) имеют те или иные релевантные признаки: фонетически они могут реализовываться одинаково, но фонологически должны интерпретироваться по-разному.

В третьей главе показывается реализация фонетических признаков и объясняется важное различие между положительными и отрицательными акцентными средствами («*les procédés positifs*», «*les procédés négatifs*»). Первые «добавляют ударному слогу некоторый признак», вторые – «отнимают признак у безударных слогов» (с. 47; см. также раздел 3.3). «Так, в русском языке ударный слог более интенсивный, чем безударный: дополнительная сила выдоха является признаком, добавляющимся к обычным дифференциальным признакам этого слога. С другой стороны, в безударном слоге не встречаются гласные среднего подъёма [e] и [o], возможные под ударением: признак «средний подъём» в безударной позиции нейтрализуется, то есть исключается из списка дифференциальных признаков, обнаруживающихся в ней» (там же).

Устанавливая связь между морфологией и фонетикой в английском языке, автор показывает, что редуцируются обычно аффиксы (с несколькими исключениями; см. раздел 3.4). Отмечается, что для определения места ударения необходимо установить акцентогенные синтагмы, в частности морфемы, и их свойства.

Ценные наблюдения содержатся в разделе о клитиках, где рассматриваются французский, итальянский, русский, сербскохорватский [терминология автора. – М. С.], древнегреческий, латинский и другие языки. Здесь же делается важное уточнение: необходимо различать неакцентогенные единицы и безударные единицы. Клитика неакцентогенна, т. е. добавление клитики во фразу не вызывает появления нового ударения, однако клитика может нести ударение: фр. *prends-l'e* 'возьми его', рус. *н'а руки* и др.

Во второй части книги, «Акцентные переменные», раскрываются соотношения между акцентными единствами (словами, морфемами) и акцентными единицами (слогами), а также их влияние на место ударения. Разделы этой части представляют собой своеобразные очерки, в каждом из которых пристально рассматривается тот или иной язык (английский, немецкий, финский, древнегреческий, французский и др.), обсуждаются и решаются сложные вопросы акцентологии. Автор уделяет внимание и понятию «мора», для чего обращается к греческому и латинскому языкам, а также штокавскому и чакавскому диалектам сербскохорватского языка.

Анализируя русский язык, П. Гард указывает, что место ударения зависит от акцентной (не)доминантности и силы (слабости) морфемы. Морфемы бывают автоакцентными (притягивают ударение на себя, напр. приставка *вы-*: *выдать*, *выстрелить* и др.), преакцентными (притягивают на предшествующий слог, напр. суффикс *-очк-* (*уточка*, *дудочка*), и постакцентными (притягивают ударение на следующий слог (если его нет, то ударение реализуется на последнем слоге этой морфемы), напр.: корень *Москв-*, суффикс *-ун-* (*болтун*) и т. д. Отмечается также, что «если слово состоит только из слабых морфем, ударение является рецессивным, то есть отодвигается максимально далеко налево и падает на начальный слог акцентного единства – чаще всего на корень, но иногда на приставку, если таковая имеется, или (в исключительных случаях, только в устойчивых выражениях) на предлог: *д'а-л-и*, *пр'о-да-л-и*; *г'олов-у*, *н'а голов-у*» (с. 107). «В общем случае (при отсутствии доминантного суффикса, см. ниже) место ударения в каждом

слове определяется первой сильной морфемой: автоакцентным окончанием ж. р. *-a* в слове *про-да-л-а* (все предыдущие морфемы – слабые), постацентным суффиксом производителя действия *-ец/-ц-* в слове *про-дав-ец*, мн. ч. *про-дав-ц-ы*» (с. 109).

Интересны размышления П. Гарда о сербскохорватском языке. Еще в 1876 году Л. Мазинг высказал идею о том, что восходящее ударение распространяется на два слога: на тот, который традиционно обозначается знаком ударения, и на следующий за ним. С учетом этого Л. Мазинг предложил вместо *нога* и *рука* условно записывать *nòg'a* и *rŭk'a*. Позднейшие детальные измерения П. Ивича и И. Лехисте показали, что слог после восходящего ударения имеет высокий тон: «Однос између врхунца вокала под (') и вокала у следећем слогу био је силазан само код D2 [условное обозначение респондента. – М. С.]. <...> Однос између врхунца ФОТ у вокалу под (') и оног у следећем вокалу био је силазан код D1, D2 и D7, а узлазан код осталих девет субјеката» (Ivić – LEHISTE 1965: 93–94). Современное состояние вопроса и библиографию подробнее см. в (Јокановић-Михајлов 2007).

Это впечатление об ударности двух слогов П. Гард предлагает интерпретировать следующим образом: «...можно считать, что в группе из двух высоких слогов, которые обязательно соседствуют при «восходящем» ударе, ударение падает на второй слог, а на первый – только отзвук, но не наоборот, как предполагает традиционное описание» (с. 138). И вместо традиционных для сербскохорватистики четырех акцентных значков он отдельно обозначает долготу и ударение:

им. п.	<i>rúka</i>	=	/rŭk'a/	<i>vòda</i>	=	/vod'a/
вин. п.	<i>rûku</i>	=	/r'ŭku/	<i>vòdu</i>	=	/v'odu/

Можно думать, что такая запись позволит яснее представить движение сербского ударения в парадигме. Вот как, например, объясняется акцентуация глагола в настоящем времени:

<i>písati</i>	=	/pīs'ati/	<i>pîšēm</i>	=	/p'îšēm/
<i>zapisati</i>	=	/zapīs'ati/	<i>zàpîšēm</i>	=	/zap'îšēm/
<i>jaùkati</i>	=	/jauk'ati/	<i>jàučēm</i>	=	/ja'učēm/

«...Во всех формах инфинитива выделяется слог, содержащий суффикс инфинитива *-a-*, а во всех формах настоящего времени – слог, предшествующий окончанию *-ēm*. То есть достаточно сказать, что суффикс *-a-* автоакцентный, а окончание *-ēm* преакцентное. Таким образом, легко устанавливается связь между ударением и акцентными свойствами морфем» (с. 138).

Следует обратить внимание и на литовский раздел. Автор значительно переработал его для второго издания, в чем ему значительно помог балтист А. В. Андронов. Предложив более аккуратную интерпретацию закона де Соссюра о передвижении ударения на слог с нисходящим тоном, П. Гард отмечает, что «окончания распределяются, таким образом, с точки зрения своих акцентных свойств на четыре класса по двум признакам: 1) сильные аттрактивные: *-a* (им. п.); 2) сильные неаттрактивные: *-os* (род. п.), *-oje* (местн. п.); 3) слабые аттрактивные: *-a* (тв. п.); 4) слабые неаттрактивные: *-q* (вин. п.), *-ai* (дат. п.)» (с. 150). Такие сведения собраны для большинства именных и глагольных парадигм, что позволяет непротиворечиво и полно описать систему литовского ударения, связав тон, место ударения и конкретные морфемы.

В книге вводится или уточняется еще целый ряд терминов и понятий: акцентогенная синтагма, клитика, иерархия акцентных единств, скрытое акцентное единство и др. Анализируется также отзвук ударения («écho de l'accent»): внешне, фонетически, он близок второстепенному ударению, но если отзвук – это фонологическое проявление ритма, то второстепенное ударение возникает из-за особенностей морфемной структуры словоформы.

Идеи П. Гарда звучат очень современно. Так, например, на последнем конгрессе славистов в Минске В. А. Дыбо вновь подчеркнул: «1. В корпусе непроемных основ выбор акцентного типа (*акцентной парадигмы*) для каждого слова не предсказывается какой-либо информацией, заключенной в форме или значении этого слова, а является присущим данному слову (приписанным ему) традиционно. 2. В корпусе производных основ выбор акцентных типов определяется акцентными типами (*акцентными парадигмами*) производящих основ (обычно с соответствующей поправкой на словообразовательный тип)» (Дыбо 2013: 36).

Новизна и важность работы П. Гарда в том, что он соединил фонологию и грамматику, в том, что он показал связь единиц значимых и незначимых, или, пользуясь терминологией Д. В. Бубриха и А. Мартине, учителя П. Гарда, связь единиц первого членения языка и единиц второго членения языка. Все это и привело к созданию теории морфологической акцентологии, в которой доказано, что ударение имеет самое непосредственное отношение не только к плану выражения (звукам, фонемам, слогам), но и к плану содержания (словам и морфемам). Практическое значение труда П. Гарда возрастает также благодаря конкретным рекомендациям по определению места ударения в ряде языков, и можно ожидать, что по их образцу удастся сформулировать системы акцентных правил и для других языков.

Замечательную книгу П. Гарда невозможно представить на нескольких страницах: она полна глубоких идей, смелых гипотез и интересных наблюдений. Ее нужно читать, изучать, осмысливать и применять в собственных исследованиях, преподавании конкретных языков и лингвистики. Надеемся, что А. В. Андронов, Ю. А. Клейнер и другие коллеги вскоре завершат перевод и блестящая монография станет доступна также по-русски. Можно думать, что книгу переведут и на другие языки, в частности на английский.

ЛИТЕРАТУРА

- Дыбо Владимир. «Балто-славянская акцентная система и итоги индоевропейской акцентологической реконструкции». Молдован Александр, Толстая Светлана (ред.). *Славянское языкознание: XV международный съезд славистов*. Минск, 21–27 августа 2013 г.: доклады российской делегации. Москва: Индрик, 2013: 36–66.
- Јокановић-Михајлов Јелица. *Акцент и интонација говора на радију и телевизију*. Београд: Чигоја штампа, 2007.
- Касевич Вадим. *Труды по языкознанию*: в 2 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2006.
- Пипер Предраг. Рец. на: Paul Garde, *Grammaire russe. Tome premier: Phonologie – Morphologie*. Paris : Institut d'Etudes slaves, 1980. – 486 pp. Пипер Предраг. *Лингвистичка русистика: студије и чланци*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2012: 481–493. (Впервые в: *Зборник Матице српске за славистику* 26 (1984): 175–180.)
- Ivić, Pavle, Lehist, Ilse. „Prilozi ispitavanju fonetske i fonološke prirode akcenata u savremenom srpskohrvatskom jeziku. II“. *Зборник за филологију и лингвистику* VIII (1965): 75–117 + [11].

Микита Супрунчук
Белоруски државни универзитет,
Универзитет у Београду
suprunchuk@tut.by

Вінтонів М. О. (ред.). *Мовний простір граматики: актуальні студії : зб. наук. праць*. На честь 60-річчя член-кореспондента НАН України Анатолія Загнітка. Донецьк: ДонНУ, 2014, 485 с.

Шездесети рођендан академика Анатолія Захнітка, истакнутог українськог лингвисте, інспірисао је групу лингвиста из України, Русије, Белорусије, Польске, Чешке и Србије на стварање зборника „Језички простор граматики: актуелне студії“. Зборник отвара Предговор академика Ивана Вихованца, после кога следи 78 чланака распоређених у укупно десет тематских поглавља: Теорија језика (9–49), Актуелни проблеми морфологије (50–90), Теоријска питања синтаксе (91–207), Функционална семантика лексичких и фразеолошких јединица (207–247), Творба речи: правци и аспекти истраживања (248–261), Проблеми лингвистике текста, дискурсологије, анализе дискурса (262–326), Проблеми дијалектологије, социолингвистике и ономастике (327–358), Примењена лингвистика: правци и аспекти истраживања (359–395), Актуелни проблеми контрастивне лингвистике (396–448) и Ономастичке етиде (449–474). На крају су кратке Белешке о ауторима (475–478), садржај на енглеском и руском језику.

Предговор представља концизну, али истовремено садржајну биографију професора Захнітка у којој су, поред биографских података, присутне оцена рада академика уз издвајање кључних дела, као и одабрани моменти из личних контаката двојице савременика. Анатоліј Захнітко се у савременој українској лингвистици позиционира као један од највећи ауторитета у области теоријске граматики, заслужан за развој функционално-семантичког правца у українској лингвистици и оснивање доњецке граматичке школе у центру чијих научних интересовања се налазе типолошке карактеристике морфолошких и синтаксичких категорија українског језика. Научни опус академика се састоји од неколико стотина јединица, међу којима значајан број чине ауторске и коауторске монографије и уџбеничка издања. Посебну пажњу заслужују фундаменталне монографије *Теоријска грамика українског језика. Морфологија*. (1996) и *Теоријска грамика українског језика. Синтакса*. (2001), у којима аутор образлаже основне морфолошке и синтаксичке категорије українског језика. О вредновању његовог рада од стране колега и савременика сведоче чланство у Академији наука високих школа и универзитета України (1993), Научном друштву „Тарас Шевченко“ (2011) дописно чланство у Националној академији наука України (2012), импресиван број награда и одликовања, укључујући и академску награду „Александар Потебња“ (2013) за монографију *Теоријска грамика савременог українског језика: Морфологија. Синтакса*. (Загнітко 2011), чланство у бројним граматичким комисијама, гостовања на већем броју страних универзитета¹.

Иако је неоспорно да сваки од радова из зборника заслужује посебну пажњу, услед просторних ограничења задржаћемо се на опису поглавља уз нешто детаљнији приказ неколиких радова.

Почетно поглавље „Теорија језика“ (9–49) чини шест радова посвећених проблематици односа објективне и нормативне граматики² (М. Всеволодова), питањима глотогенезе посматраног из перспективе антрополошке географије која оспорава теорију о постојању једног пражезика (Г. Глушкова), научним парадигмама у лингвистици и параметара њиховог описивања (В. Ивашченко), функционално-типолошким карактеристикама номинативних јединица у савременом енглеском језику (А. Левицки), функционалним карактеристикама аргументације у структури оцено (М. Михальченко), граматичком статусу уметнутих речи (Ф. Панков). Анализирајући формални, семантички и комуникативни

¹ Проф. др Анатоліј Захнітко је у школској 2009/2010. години држао предавања из синтаксе українског језика на Катедри за славистику Филолошког факултета у Београду у својству гостујућег професора.

² Његове монографије из морфологије и синтаксе українског језика налазе се на списку основне литературе из одговарајућих предмета.

аспект уметнутих речи Ф. Панков долази до закључка да међу уметнутим/модалним речима, уколико се искључе метатекстуални оператори попут „во-первых“ практично нема лексема које не представљају посебну употребу иначе немодалних јединица или комбинација ових јединица, чиме се искључује практична мотивација за издавањање уметнутих/модалних речи као посебне врсте речи, већ предлаже да се оне посматрају као једна од могућности синтаксичог функционисања различитих врста речи, пре свега прилога. Српском читаоцу заинтересованом за питања односа дескрипције и прекрипције, које М. Всеволодова анализира на материјалу источнословенских језика, биће интересантно уводно поглавље Нормативне граматике српског језика (Пипер – Клајн 2012) посвећено развоју нормативне граматике, њеном месту и задацима.

Актуелним проблемима морфологије посвећено је истоимено поглавље зборника (50–90) сачињено од осам радова следећег тематског усмерења: десемантизација падежа без предлога и њихова делимична замена падежима са предлозима (А. Бранднер), граматички низови и контрасти као средствима актуелизације иреално-модалних облика (Г. Јемељаненко), предлошки изрази као форманти у синтаксемама са квантитативима у савременом белоруском језику (М. Кањушкевич), граматичка варијативност именица и проблемима кодификације украјинског језика (Ј. Кравченко), предлошке конструкције са дативом (Н. Лешкова), темпоралне карактеристике глаголских облика у стваралаштву М. Коцјубинског (И. Пиддубска), синтагматика предлога – предлошко-падешке конструкције у дијахронији (М. Вас. Пименова), њихов статус у структури номинатеме (В. Теркулов). У раду М. Вас. Пименове се после детаљног прегледа историјата истраживања предлошко-падешких конструкција, уз осврт на актуелно стање и издвајање кључних нерешених питања, посебна пажња посвећује везаним предлошко-падешким конструкцијама типа „на носу“ у старим текстовима, чиме се аргументује њихов статус као различитих форми између синтагми и речи.

Централно место у зборнику, сходно интересовањима самог професора Захњитка, заузима поглавље посвећено питањима теоријске синтаксе састављено од 20 радова. Обрађене су следеће теме: трансформациони модели украјинских беспредлошких синтагми са инструменталом (М. Балко), основни приступи анализи атоничне позиције у структури исказа (М. Винтонив), сталне и променљиве компоненте резултативне ситуације (Ј. Голоцукова), семантичко-синтаксичка структура реченица са нултим предикатом и нултом формом копуле *бити* у сложеном прилошком предикату (К. Городенска), средства модификације прагматичког значења аргументских исказа (И. Зарицка), међусобни однос диктумних и модусних облика номинатива и вокатива у савременом украјинском књижевном језику (Н. Костусјак), просто-проширена реченица у контексту лингвистике (О. Куљбабска), везници и везничке речи у адвербијалним зависно-сложеним реченицама (О. Луценко), прагматичке интенције и ситуативно-говорна мотивација непотпуних реченица (Т. Марченко), агентивна семантичко-синтаксичка зависност (Т. Масицка), валентни потенцијал адресативних глагола и њихових деривата у савременом украјинском језику (О. Межов), функционалне особености и валентна актантна деривација степенованих деадјективних глаголских аналитичких синтаксичких транспозитива (И. Мељник), функционисање вишечланих атрибутивних конструкција у проширеној простој реченици (Ј. Островска), системски и вансистемски односи у лингвистичким реалијама (И. Попова), таксисне конструкције са непрофилисаним везницима у украјинском језику (Ј. Поповић), типологија номинативних реченица на материјалу украјинског кривичног законика (О. Прадид, Ј. Прадид), прагматичко-семантичке карактеристике независно-сложене поредбене реченице у савременом немачком језику (А. Приходко), стилистички потенцијал елиптичних конструкција (Н. Сафонова), структура, семантика и прагматика фразеологизираних реченица типа $N_1 \text{ як } N_1 \text{ Corp}$ (Х. Ситар), формални синкретизам експликативних зависносложених реченица (Ј. Шитик). Хана Ситар у свом раду издваја структурне, семантичке и прагматичке карактеристике фразеологизираних реченица типа $N_1 \text{ як } N_1 \text{ Corp}$ (*хліб як хліб*), осврћући се на њихову таутолошку природу и на поређење са еквивалентним конструкцијама у енглеском језику (*boys will be boys*). Аутор показује и илуструје примерима различите функције ових реченица у тексту: функција оцене, функција корекције, манипулативна функција, фатичка и

манипулативна функција. У раду посвећеном таксисним конструкцијама са непрофилисаним везницима и везничким изразима у украјинском језику (Људмила Поповић) разматрају се везници *коли, відколи, відтоді як, від того часу я, поки, доки допоки* и показује се како у случају непрофилисаних везника на профилисање таксисног значења утичу лексичко пуњење глагола и контекст, који функционишу као модификатори глаголског вида и на тај начин додатно профилишу конкретни тип зависносложене реченице. Промена таксисног значења зависносложене реченице у зависности од комбинације видских и временских облика глагола у њеним деловима је карактеристично како за украјински, тако и за друге словенске језике (в. Поповић 2012), док се лимитативни везник *як* у својој временској употреби у значењу када и од када, откад, откако може издвојити као специфична карактеристика украјинског језика у односу на друге.

Следећих осам радова формирали су поглавље посвећено функционалној семантици лексичких и фразеолошких јединица (208–247). Обрађене су теме језичка игра као основа формирања асоцијативног потенцијала фразеолошких јединица (О. Важенина), синтаксична репрезентација значења кумулативности у украјинском језику (И. Домрачева), језик професионалне комуникације као средина за настанак и функционисање термина (Н. Овчаренко), традиционални и нови параметри говорне реализације концепата „мушкарац“ и „жена“ (Љ. Пац), терминологизација именских сраслица од три конституента у немачком језику као последица њихове моносемичне организације (И. Пелашенко, О. Билецка), семантичке карактеристике термина-метафора железничке терминологија на материјалу енглеског језика (В. Рибенок), структурно-семантичке карактеристике глагола са просторним значењем у латинском језику различитих периода (М. Сенив), деривациони потенцијал библијских крилатица као средство вербализације украјинске језичке слике стварности (М. и М. Скаб).

Поглавље „Творба речи: правци, аспекти истраживања“ (248–261) нешто је краћег обима и обухвата три рада, у којима се испитују творбена категоризација семантике конфискалних *nomina loci* у савременом украјинском језику (В. Олексенко), прецедентна имена као мотиватори асоцијативне номинације у савременој творби речи (О. Олексенко), когнитивна структура творбеног гнезда глагола *сидеть* (Н. Јарошенко).

Одељак „Проблеми лингвистике текста, дискурсологије, анализе дискурса“ (262–326) обједињује 13 радова, у којима се обрађује прилично широк круг тема: основна и периферна средства реализације кохезије у књижевно-уметничком тексту у енглеском језику (В. Андрушенко), лингвопрагматички аспекти формирања елемената комуникативног апсурда у драмама М. Кулиша (Ф. Бацевич), семантички потенцијал редупликације у језику украјинских песника краја XX/почетка XXI века (Ј. Вољанска), епистоларни его-текст Т. Шевченка као пример дискурса украјинске елитарне језичке личности (Т. Космеда), тумачење модела и структуре текста у савременој науци (И. Кочан), народна загонетка у системско-структурној организацији фолклорних творевина других жанрова (А. Мојсијенко), запажања у вези са квалитативним карактеристикама савременог новинског дискурса (Ј. Наливајко), строфичност стваралаштва В. Стуса (Ј. Олифиренко), заборављени симболи руске народне бајке (М. Вл. Пименова), категорије кохезије и кохеренције у институционално-правном дискурсу (Љ. Пономарјова), семантичко-стилистички потенцијал новинских наслова (Т. Радионова), лексичка средства вербализације концепта граница (*межа*) у делима В. Стуса (Н. Шаповалова), когнитивно-прагматички аспект поређења у поетском дискурсу краја XX и почетка XXI века (О. Шчепка). Одабир тема радова илуструје многограност и интердисциплинарну природу украјинске текстологије и анализе дискурса у садашњем тренутку.

У наредном поглављу налази се шест радова из области дијалектологије, социолингвистике и ономастике (327–358). Присутне су тема дијалекатских речи у књижевном тексту (В. Грешчук), структурно-семантичке анализе назива за сукуњу у источностепским украјинским говорима (Н. Клименко), социолингвистички портрет Доњецка (И. Кудрејко), језичка игра као основа за квазионимну номинацију стварности (Г. Лукаш), појам лингвистичке виталности (В. Ригованова), објективних и субјективних параметара украјинско-руског и руско-украјинског билингвизма (С. Соколова). У светлу актуелних политичких дешавања социолингвистима могу бити занимљиви радови посвећени питањима

билингвизма и односа језика у Доњецкој области и другим источним регионима Украјине. У раду Ирине Кудрејко даје се историјски преглед заступљености руског и украјинског језика у образовном систему у Доњецкој области, како на основу броја школских установа са једним од језика као доминантним, тако и у односу на број ученика, који се одлучује за образовање на руском или украјинском. На основу хронолошког приказа и критичког тумачења података износе се основни проблеми и предлажу се оптимални правци државне језичке политике. На основу истраживања спроведеног међу студентима журналистике источних украјинских области (Дњепропетровска, Луганска и Доњецка област). На основу резултата анкете, упоређених са подацима са описа становништва и резултатима претходних истраживања ауторке, долази се до закључка да међу студентима журналистике из испитиваних области преовладава асиметрични билингвизам у корист руског језика, несразмеран етничком саставу области.

У одељак „Примењена лингвистика: правци и аспекти истраживања“ (359–395) смештено је четири рада. Први од њих посвећен је корпусу микротекстова разговорног стила на примеру лингвистичке радијске емисије А. П. Захњитка (И. Даниљук). У наредним радовима се говори о идентификационим параметрима комуникативне личности у неуролингвистичком програмирању (Т. Ковалевска), маркемној анализи поезије Т. Шевченка (А. Кретов), терминолошком систему фразеологије (Ж. Чорна-Краснобајева).

Актуелни проблеми контрастивне лингвистике окупљени су у виду девет радова у оквиру истоименог поглавља (396–448). Ј. Андерш даје кратак осврт на проблеме типологије словенске реченице, Ш. Басиров пише о метафори у сфери глагола разумевања код језика са различитом структуром, О. Бесонова говори о концептуалној анализи у контрастивним истраживањима, а Нина и Наталија Иванички о полидимензијалности синтагматских параметара глаголских система украјинског и енглеског језика. У анализираном поглављу било је речи и о комбиновању примарних предлога као једном од механизма творбе секундарних предлога у словенским језицима (Љ. Чеслав), законитостима семантичког развоја меронимичне лексике (Олена Материнска), метафоричком кодирању у загонеткама у германским језицима (Г. Паско), неологизмима у сфери информационих технологија (О. Ситенко), етапама и разлозима граматичких, пре свега синтаксичких, промена као базе за иновационе процесе у енглеском језику (О. Путилина).

Ономастички чланак Е. Отина издвојен је у посебно поглавље, што се може објаснити нешто већим обимом рада у односу на остале и свеобухватношћу корпуса, а сам рад може бити занимљив и проучаваоцима књижевности, јер садржи детаљна објашњења мотивације избора имена у великом броју руских књижевних дела кроз историју.

Несумњиво је да зборник овог обима и тематске разноврсности може бити занимљив филолозима широког профила, а због географије аутора може се посматрати и као својеврстан пресек стања актуелних тема у лингвистичким круговима словенским земаља.

ЛИТЕРАТУРА

- Загнітко Анатолій. *Теоретична грамати́ка сучасної української мови: Морфологія. Синтаксис*. Донецьк: БАО, 2011.
- Пипер Предраг, Клајн Иван. *Нормативна грамати́ка српског језика*. Нови Сад: Матица Српска, 2013.
- Поповић Људмила. *Контрастивна грамати́ка српског и украјинског језика: таксис и евиденцијалност*. Београд: САНУ, Одбор за српски књижевни језик у поређењу са другим језицима, 2012.

Драгана Васиљевић
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Катедра за славистику
 draganaukrajinstika@gmail.com

Dobříková Mária (ed.). *Hudobné motívy vo frazeológii – Frazeologické štúdie VI*.
Katedra slovanských filológií Filozofickej fakulty Univerzity Komenského
v Bratislave, 2014, 374 str.

Зборник радова *Frazeologické štúdie VI*¹ окупља реферате изложене на научној конференцији „Музички мотиви у фразеологији“ (*Hudobné motívy vo frazeológii*), одржаној 26. и 27. септембра 2014. г. на Филозофском факултету Универзитета Коменски у Братислави, у организацији Катедре за словенску филологију. На конференцији је своје радове представило 34 учесника из 11 земаља (Белорусија, Бугарска, Летонија, Мађарска, Пољска, Русија, Словачка, Словенија, Србија, Хрватска, Чешка), који су у својим радовима анализирали музичке мотиве у фразеологији и паремиологији 15 језика (белоруски, бугарски, енглески, италијански, кашупски, летонски, мађарски, немачки, пољски, руски, словачки, словеначки, српски, хрватски, чешки). Радови су представљени абecedним редом према презимену аутора и нису груписани у мање целине будући да постоји главна тема *Зборника*. Уводну реч дала је уредница *Зборника* Марија Добрикова, на словачком, руском и енглеском језику, најављујући радове чији је циљ опис и интерпретација фразеолошких јединица које се односе на музику, али и осветљавање њихових карактеристика у ширем лингвистичком, етномузиколошком и историјском контексту.

Зборник отвара рад „Первая скрипка музыкальной фразеологии“ (15–31) Валерија Мокијенка (Валерий Мокиенко), председника Фразеолошке комисије Међународног комитета слависта. Аутор се бави контрастивним анализом фразеологизама с компонентом *виолина* (нпр. *первую скрипку играть / свирати преу виолину*) на језичком материјалу из, пре свега, руског језика, а потом и из белоруског, пољског, словачког, украјинског и чешког језика. Анализиране фразеолошке јединице одражавају културно-историјске специфичности појединих европских (словенских и несловенских) народа.

Иако радови нису подељени по тематским целинама, могли бисмо издвојити једну групу радова чији су предмет истраживања фразеологизми с компонентама музичких инструмената: *виолина*, *звоно*, *бубањ*, *гајде*, *труба* итд. Поред поменутог Мокијенковог рада, тој групи припадају и радови следећих аутора. Марија Добрикова (Mária Dobříková) у свом раду „Etnokultúrny status ľudových aerofónov v bulharskej a slovenskej frazeológii“ (39–50) анализира бугарске и словачке фразеологизме с компонентама *гајда/гајды*, *кавал/кавал* и *свирка/пиšťала*, који, у свом конкретном или пренесеном значењу, означавају животне ситуације, а у вези су с лексиком вокално-инструменталне сфере. Ауторка се осврће и на старије словачке фразеологизме *odišiel s pišťalkou* („mal neúspech“) и *vrátil sa s pišťalkou* („vrátil sa ako bedár“), који данас нису у употреби, те на њихове бугарске семантичке еквиваленте *завлякъл съм селска крина* и *спяхнах се като гајда*. Рад Весне Ђорђевић („Frazeologizmi s komponentama *zvono*, *bubanj* i *gajde* u frazeologiji srpskog jezika i njihovi ekvivalenti u slovačkom jeziku“, 51–60) део је ширег истраживања фразеологизама чије су компоненте музички инструменти. На основу контрастивне анализе српске и словачке грађе (фразеологизми с компонентом *звоно*, *бубањ* и *гајде*) ауторка закључује да апсолутних еквивалената на посматраном корпусу нема. Ипак, издваја делимичне еквиваленте фразеологизама с компонентом *бубањ*, док фразеолошке јединице с компонентама *звоно* и *гајде* имају само семантичке еквиваленте. Мирослав Дудок („Intertextovosť a hybridizácia vo frazémach s hudobným motívom v slovenčine, chorvátčine a srbčine“, 61–69) испитује интертекстуални потенцијал фразеолошких јединица с музичким компонентама *гусле* и *виолина* на корпусу словачког, хрватског и српског језика. Компарацијом поменутих фразеологизама аутор уочава значај интертекстуалности која отвара широке могућности за актуализацију, синонимизацију и хибридизацију фразеолошких

¹ *Зборник* је настао у оквиру рада на пројекту VEGA 1/0543/14 „Metaforické vokálno-inštrumentálne prvky v slovenčine a slovanských jazykoch“. Пројекти VEGA су научно-истраживачки пројекти словачког високог школства и академских институција, које финансира Министарство школства, науке, истраживања и спорта Републике Словачке.

јединица. Јурај Гловња (Juraj Glovňa, „Názvy hudobných nástrojov v biblickom texte ako motivanty frazeologizmov v nemčine“, 81–87) пред себе поставља питање које се од немачких лексема забележених у Старом и Новом завету (*die Posaune, das Horn* и *die Trompete*) користе као компонента фразеологизама у савременом немачком језику, истовремено посматрајући њихове словачке еквиваленте (*poľnica, trúba* и *trúbka*). Данијела Константинова (Даниела Константинова, „Български иронични фразеологизми, съдържащи музикални мотиви“, 113–119) расправља о ироничним фразеологизмима чије компоненте означавају ентитете карактеристичне за бугарску музичку културу (*на хорото играл, гайда не видял; цървули няма, гайда иска; като прах на тъпан*). Ауторка издваја негативне концептуалне садржаје таквих фразеологизама као што су, на пример, негативне људске особине (лакомисленост, непажња), непријатне ситуације и околности (закасниле реакције, недостатак утицаја и моћи), који се могу користити и за изражавање комичних ефеката (изругивање и шала). Павел Крејчи (Pavel Krejčí) у свом раду („Hudební motivy s numerickými komponenty v české, chorvatské, srbské a bulharské frazeologii“, 168–179) користи контрастивни приступ и анализира фразеологизме с компонентом *виолина* и *свирала* у чешком, српском, хрватском и бугарском језику, сузивши анализу на фразеологизме с нумеричким компонентама (*první (druhé, třetí) housle; прва (друга, трећа) виолина; deveta rupa na svírali, девета дупка на кавала*). У раду Елене Крејчове (Елена Крејчова, „Фразеологизми с компоненти *тъпан* и *барабан* в български език“, 180–190) на корпусу фразеолошких речника бугарског језика испитује се како се фразеологизми с компонентама *тъпан* и *барабан* актуализују у савременом бугарском језику, понајвише у журналистици. Елена Кузмина (Елена Кузьмина, „Фразеологизмы с компонентом-названием музыкального инструмента в русских народных говорах“, 202–211) семантичком анализом фразеологизама с компонентама музичких инструмената у руским дијалектима испитује начин комуникације људи са светом и поређења човека с денотатима који се односе на музичке инструменте. Кристина Менхарт („Ходя му по гайдата. Музиката в българските и унгарските фразеологизми“, 212–223) контрастивно приступа корпусу сачињеном од типичних бугарских и мађарских инструмената: *гајде, бубањ, виолина, контрабас, пиано, лира* и др., уочава културне разлике између бугарских и мађарских фразеологизама с компонентама које означавају поменуте музичке инструменте, те закључује да постоји мало семантичких еквивалената. Јана Складана (Jana Skladaná, „Názvy hudobných nástrojov vo frazémach z diachrónneho hľadiska“, 266–275) из дијахроничке перспективе испитује словачке фразеологизме с називима музичких инструмената (*basa, bubon, cimbal, drumbl'a, gajdy, harfa, husle, organ* и *trúba*). Ауторка фразеолошке јединице посматра као резултат претходног развоја, али и као полазну тачку за даљи развој. Татјана Стојкова (Татьяна Стойкова, „Музыкальные мотивы в семантике некоторых русских и латышских фразеологизмов: к сопоставлению языков и языковых картин мира“, 276–283) анализира фразеологизме с музичким компонентама у руском и летонском језику, приликом чега издваја: 1. фразеологизме с називима музичких инструмената *труба, виолина, бубањ (дуда (дудка), балалайка, скрипка, барабаничик; stabule (stabulīte), taure, vijole*); 2. фразеологизме с компонентама *невати, свирати, музика, песма (нећ, дудетъ, музыка, песня (песенка); dziedāt, pūst, dziesma (dziesmiņa), mēldiņš*); 3. фразеологизме с глаголима *играти, плесати (танцевать, плясать; dancot, dancināt*). Уочена таутолошка понављања подсећају на структуру традиционалних народних формула и присутна су више у летонским него у руским фразеологизмима. Анализа је показала да летонске фразеолошке јединице које садрже компоненте музичких инструмената, у поређењу са руским, не укључују у себе „књишке“ елементе, не праве поређења у односу на библијске слике и њихова семантичка структура ближа је поетском језику фолклора. Милина Свиткова (Milina Svítková, „Motivačné faktory vzniku slovenských a chorvátskych frazém s komponentmi *zvono* (zvonec) : *zvono*“, 284–294) упоређује фразеологизме с компонентом *звоно* у словачком и хрватском језику и закључује да су анализирани фразеолошке јединице мотивисане првенствено акустичном, сигналном функцијом звона. Главни циљ рада Кинге Вавржињак (Kinga Wawrzyniak, „Nazwy instrumentów muzycznych w kaszubskiej frazeologii“, 337–347) јесте представљање и опис кашупских фразеологизама с компонентама чији је саставни део музички инструмент, од којих су

неки специфични само за кашупски језик, што нам даје увид у живот Кашуба у прошлости и њихов поглед на свет.

Другу групу радова чине они окупљени око анализе фразеологизама с компонентама: *играти, певати, игра, песма, певање, музика, глас, тон*² и др. Рад Луизе Бајрамове (Луиза Байрамова, „Музыкальные мотивы во фразеологизмах и устойчивых цитатах: аксиологический аспект“, 32–38) посвећен је анализи фразеолошких јединица са музичким елементима из аспекта сагледавања музике као духовне вредности. О фразеологизмима ауторка говори као о носиоцима не само културних већ и аксиолошких информација. Компаративном анализом хрватских и руских фразеологизама с компонентом *тон* бави се Жељка Финк („Hrvatski i ruski frazem i sa sastavnicama *ton i тон*“, 70–80). За ауторку је посебно занимљив антонимски пар у којима су глаголске компоненте пресудне за реализацију супротног значења (*podići/podizati, dignuti/dizati тон, повысити/повышать тон; спустити/spuštati, sniziti/snižavati тон и понизити/понижать тон*). Финк издваја значења тона и емоције (мање или више изражене) као важне компоненте за формирање значења фразеологизама и разумевања да је позитивно доле (*снизити тон*), а негативно горе (*повисити тон*). Поредиши материјал белоруске и српске лексике и фразеологије, Светлана Гољак (Светлана Голяк, „Музыкальные метафоры в белорусской и сербской фразеологии“, 88–99) анализира фразеологизме с музичким компонентама (глаголи *певати, свирати, играти*, као и глаголи са значењем свирања на одређеном инструменту *гудети, верглати, гуслати*; именице *песма, музика, жица, нота*, као и називи музичких инструмената *виолина, гусле*). Већина анализираних материјала показала је велики степен културне блискости двају језика и неколико централних значења: *музика, певање као израз радости, хармоније; певање или свирање музичких инструмената као начин говора; свирање музичких инструмената, плес, певање као израз нечије воље, реда*. Милада Јанковичова (Milada Jankovićová, „Hudba ako motivačná báza slovenských frazém“, 100–112) дефинише словачке музичке фразеологизме као фразеологизме којима је *музика* мотивациона база и открива да у оквиру таквих фразеологизама глаголи и апстрактне именице често захтевају нова, фигуративна значења. Марија Кошкова (Mária Košková, „Nehudobnosť hudobných motívov vo frazeológii (na bulharskom a slovenskom materiáli)“, 120–132) своју анализу заснива на конфронтацији бугарских и словачких идиома с музичким компонентама, издвајајући њихова заједничка поља номинације. Барбара Ковачевић у раду „Тко то тамо пјева и како?“ (133–143) испитује хрватске фразеологизме који се односе на певање и начин певања и дели их у две групе. Прву групу чине фразеологизми с компонентама *пјевати* или *пјев*, а у другој су фразеологизми који се односе на начин певања, при чему су многи мотивисани зоонимима. Мотивисаност фразеологизама зоонимима проналазимо и у раду Иване Видовић Болт („Тко пјева зло не мисли. На примјеру хрватских и полjsких зоонимских frazema“, 328–336), где ауторка представља најчешће хрватске и полске зоонимске фразеологизме који припадају музичкој сфери. Фразеолошке јединице с називом птице као компонентом значајан су део фразеолошког фонда оба језика и њихова употреба указује на антропоцентричност и претежну подударност у одабиру зоонимских саставница. Зузана Ковачова (Zuzana Kováčová, „Slovesá spievať a tancovať v slovenskej frazeológii“, 144–156) користи когнитивни приступ и упоређује шпански и словачки лингвистички материјал: фразеологизме с компонентама *spievať* и *tancovať*, који сведоче о томе да су неке појмовне метафоре универзалне. У раду „Идиомы, предназначенные для пения“, (157–167) Марија Ковшова (Мария Ковшова) анализира идиоме из руског фолклора, пре свега из уметничких текстова песама, чија је главна компонента *грош*, на пример: *ни гроша, грош цена, ломаный грош, без гроша за душой, на гроши* и др. Ерика Кржишник (Erika Kržišnik, „Glas in glasba v slovenski frazeologiji“, 191–201) испитује фразеологизме с компонентама *глас* и *музика* у словеначком језику и уочава на корпусу³ до сада нерегистроване фразеолошке јединице које се односе на музичке активности. Олга Мешчерјакова (Ольга Мещерякова, „Философско-культурные источники

² Поједини радови укључују у себе и анализу фразеологизама с компонентама које означавају музичке инструменте.

³ *Gigafida. Korpus slovenskega jezika*. [online]: www.gigafida.net

семантических потенциалов фразеологизмов с „музыкальным“ компонентом“, 224–234) бави се интеракцијом језика и културе на корпусу фразеологизма са компонентама *глас*, *певати*, *песма*, *играти* и др. Једини коауторски рад у *Зборнику* јесте рад Анастасије Морозове и Наталије Снигиреве (Анастасия Морозова – Наталья Снигирева, „Идиоматизация музыкальных интенций в творчестве современных белорусских авторов и его критике“, 235–244). Ауторке анализирају идиоме који се јављају у текстовима савремених белоруских песама и савремене белоруске критике, као и њихове семантичке и структурне деформације. Маја Опашић („Svijet glazbe u hrvatskoj i njemačkoj frazeologiji“, 245–256) користи контрастивни приступ како би упоредила хрватске и немачке фразеологизме са музичким компонентама, издвојила њихове сличности и разлике и утврдила њихову мотивацију. Стефана Пауновић Родић („Стереотип песме и стереотип игре у словачкој и српској фразеологији и паремиологији“, 257–265) доказује да се концепти стереотипа *песме* и концепти стереотипа *игре* у словачкој и српској фразеологији и паремиологији највећим делом поклапају. Рад је део ширег истраживања, а за ову прилику издвојене су фразеолошке и паремиолошке јединице са компонентама *pieseň*, *spievať*, *taneč*, *tancovať* и *kolo* у словачком језику и *n(j)esma*, *n(j)evati*, *игра*, *играти* и *коло* у српском језику. Јоана Шершунович (Joanna Szerszunowicz, „Frazeologizmy z komponentami z dziedziny muzyki w ujęciu kontrastywnym (na materiale języków polskiego, angielskiego i włoskiego)“, 295–305) испитује језичку једнакост фразеологизма са музичким компонентама (*музичар*, *инструмент*, *део инструмента*, *пес*) у пољском, енглеском и италијанском језику и издваја групу паралелних еквивалената као најбројнију. Наталија Шестеркина (Наталья Шестеркина, „Коды культуры лексем *Tanz* („танец“) и *tanzen* („танцевать“) в составе немецких фразеологизмов“, 306–316) анализира немачке фразеологизме са компонентама *Tanz* и *tanzen*, посматра њихов културни значај и идентификује присуство митолошких, војних и соматских кодова. Предмет рада Светлане Шулежкове (Светлана Шулежкова, „Музыкальные мотивы в фонде русских крылатых выражений“, 317–327) чине музички мотиви у руским „крылатицама“ (крылатых выражений). Влођимјерж Височањски (Włodzimierz Wysochański, „Frazeologizmy związane z muzyką w wybranych językach słowiańskich. Paralelizmy frazeologiczne“, 348–361) проналази паралелизме међу словенским музичким фразеолошким материјалом (из пољског, белоруског, бугарског, хрватског, чешког, руског, српског, словачког и украјинског језика) и класификује их у три групе: 1. фразеологизми са компонентом која је у вези са музиком; 2. фразеологизми са компонентом која се односи на музику; 3. фразеологизми који се односе на музику без компоненте која се односи на музику. *Зборник* затвара рад Ирине Зикове (Ирина Зикова, „Музыка как источник фразеологической концептуализации мира (на материале английского и русского языков)“, 362–373), која, на основу лингвокултуролошке теорије представљене у раду, истражује музички фразеолошки материјал (*tune* (музыкальная мелодия), *tone* (музыкальный тон, музыкальная интонация), *accent* (музыкальное ударение), *note* (музыкальная нота, музыкальный звук), *drum* (барабан), *bell* (колокол /колокольчик), *trumpet* (труба), *horn* (горн/рожок), (*bag*)*pipe* (волынка), *guitar* (гитара), *harp* (арфа), *fiddle* (скрипка), *piano* (пиано)), а музику, као богати извор фразеолошке мотивације, истовремено сматра универзалном и јединственом карактеристиком енглеског и руског језика.

Вишеструк је значај зборника *Frazeologické štúdie VI*. Аутори су примењеним методама анализе, теоријским приступима, темама и начином презентовања резултата истраживања пружили значајан допринос проучавању и разумевању фразеологије у славистичким научним круговима. Значајем опште теме, у словенској фразеологији детаљно анализиране први пут, као и разноврсним и иновативним студијама које *Зборник* доноси, осветљен је однос између музике и фразеологије, али и културне и историјске специфичности словенских и несловенских народа што се у том односу огледају.

Кристина Ђорђевић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
kristin.djordjevic@gmail.com

Екатерина Бобринская. *Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции*. ISBN 978-5-903489-10-7. Москва: Breus, 2013, 495 стр.

Екатерина Бобринская, руска историчарка уметности, једна је од најбољих познаваатељки авангарде и московског концептуализма. Као аналитичарка и критичарка руске авангарде, концептуализма и савремене уметности, своја истраживања објавила је у седам монографија, као и у бројним зборницима и часописима. За књигу *Туђинци?* добила је специјалну награду 2013. године на престижном конкурсy „Иновација“. Андреј Јерофејев, историчар уметности и кустос, у једном тексту овако је оценио значај и утицај Бобринске: „У било којој земљи и било ком друштву већина становништва не разуме савремену уметност и има обичај да се према њој негативно односи (не мислим притом на комерцијалу него на авангарду). И то је тачно! Ипак, постоје људи који су обавезни да објасне и промовишу уметност и да је приближе друштву. То су културни делатници, директори музеја, галерија, историчари уметности, критичари... А знате ли колико се људи у једином Институту за историју уметности у целој Русији бави савременом уметношћу? Само један – Екатерина Бобринская“.

Књига *Туђинци?* представља први том у проучавању незваничне уметности и подељена је на три дела у зависности од теоријских концепција којима се у овој књизи бави: Митови, Стратегије, и Концепције.

У уводном делу Екатерина Бобринская истиче да ова књига не представља историју незваничне уметности у периоду између 1950–1980 и да нису укључена сва имена и уметничке групе које припадају незваничној уметности. Истакнувши свој субјективни приступ, ауторка не посматра незваничну уметност као изоловани и локални феномен, већ се бави оним аспектима незваничне уметности који су јој омогућили да постане важан део како руске и совјетске културе, тако и светске. Иако су се незванични уметнички кругови први пут у историји културе формирали на основу специфичне везе коју су имали са институцијама и друштвом у целини а не на основу естетских и уметничких позиција, Бобринская се у свом истраживању опредељује управо за ово друго: њу интересује оно опште, заједничко, што обједињује све те различите уметничке стилове, као и филозофска питања, и одређене естетске али и егзистенцијалне позиције у којима су се уметници налазили у периоду од неколико деценија.

У првом делу, Бобринская нас уводи у митологију одбачености, која постаје централна за цео период модернизма. Поимање трагичног човековог бивствовања у туђем и бескрајном свету, његов сукоб и несналажење у простору и времену представља централну тему модернизма. Романтичарски мит о усамљеном и несхваћеном појединцу у руској уметности тесно је везан с митом о „подземљу“ који је Достојевски описао у својим записима. Одбаченост, отуђеност, усамљеност настали услед конфликта са свакодневицом представљају главну поетику „андерграунда“, која се почетком XX века претвара у поетику маргинализације, периферије, „скрајнутости“, налазећи се непрекидно у конфликту с културом „центра“. Утицај мистичких учења и филозофије, интерес за гностицизам, авангардни правци, левичарске тенденције, као и теме попут сна, еротике, и лудила, – све је то утицало на развој некомформистичке уметности.

Уметност која претендује на то да буде савремена мора у себи носити нијансу скрајнутости, маргиналности, некакве „негативне елитарности“ која би кроз бунт, егзалтацију и неприлагођеност средини доводила до слободе.

Иако се незванична култура настала 1950-х година може сматрати совјетским феноменом, ауторка подвлачи да се она не може одвојити од некомформистичких праваца који су се јавили у модернизму. У другом поглављу „Поетика андерграунда“, цитирајући успомене И. Кабакова, Ј. Мамлејева, Г. Ајги, ауторка нам приближава свет руског уметничког андерграунда, у којем су се окупљали најразличитији песници, сликари, музичари, филозофи, мистичари. Њих је спајало и привлачило богатство светске културе од источне метафизике и православља, до класике XIX века и модернизма. Али оно што

је свима било заједничко то је она „друга“ уметност, забрањена, маргинална, туђа званичној совјетској култури.

Ауторка нам вешто преноси бојску атмосферу лењинградских некомформистичких група попут „Редa сиромашних сликара“ чије материјално сиромаштво и изванредно духовно богатство само поспешује мит о одбачености. Уметничке групе настале 50-х и 60-х година већ постају блиске са западним некомформистичким правцима прихватајући један специфичан стил бојског живота, који би се најпре могао упоредити с културом битника на западу; свет у којем су алкохол, наркотици и екстремна мистична искуства представљала стил живота уметника на ивици егзистенције. Московски андерграунд 50-х и 60-х година везује се за „Јужинску“ групу која се окупљала у стану писца Јурија Мамлејева. Поред Мамлејева, стан су често посећивали А. Зверјев, А. Харитонов, Л. Кропивницки, и др. Њихова интересовања била су везана за филозофију, књижевност и религију, док за политику није било места. И то је управо оно што је разликовало совјетску незваничну културу од западне: док су на западу сви уметнички кругови били инспирисани левичарском идеологијом, совјетски андерграунд био је усмерен на религиозно-филозофску и егзистенцијалну проблематику. Једна од најважнијих карактеристика совјетског андерграунда која га разликује од некомформистичких покрета на Западу био је појам страха. Свакодневни, егзистенцијални страх, недостатак слободе, као и уметност реализована у атмосфери страха, њене специфичности, немогућност објављивања и излагања уметничких дела, ограничавали су уметника у саморепрезентацији, истовремено му омогућујући да ствара уметност изражајне психолошке напетости, уметност фантазмагорије, апсурда и екстремног психичког искуства. „Антрополошкој акосмизам“, термин који ауторка преузима из гностичких текстова Г. Јонаса, у совјетској незваничној култури трансформише се у антрополошку асоцијалност и митологију отуђености индивидуе и социума. Код уметника се појављује тежња да се искобелају из металних кавеза друштва и совјетске идеологије, и једини излаз виде у бегу у „подземље“. Тај „метафорични бег“ некимa је омогућио и реалан бег изван граница Совјетског Савеза, када га многи уметници напуштају почетком 70-х година. Бобринска на крају сумира неке заједничке особине карактеристичне за незваничну уметност тог периода: одсуство сваког стилског или идеолошког центра, одсуство патоса и тежње за стварањем великих уметничких дела, незаинтересованост за историју, и као најважније – повлачење у унутрашњи свет који открива суверену егзистенцијалну људску дубину.

Трећа глава ове књиге посвећена је концепцији смрти која се на различит начин манифестовала код незваничних уметника. У делу „Лицем према смрти“ можемо прочитати о афективном и лаконичном сликарству Александра Арефјева, чије су теме попут насиља, бола, смрти, убиства приказане јасно, експлицитно, без патоса, недоречености и емоционалних карактеристика. Арефјев прилази смрти као радикалном отклону од рационализма. Посматрајући његове слике као јасне, лаконичне, документаристичке, на граници између стрипа и филма, ауторка истиче да је смрт у његовим делима приказана као одрицање слободе и аутономије човека, наводећи да Арефјев на својим сликама приказује ликовни артоовски театар суровости. У другом делу под називом „Крај света“, Бобринска нам приказује визуелни свет Оскара Рабина сатканог од страха, туге и сумње.

Истичући негативан доживљај живота и дисхармонични, растурени, мрачни уметников свет, ауторка га пореди са Готфридом Беном, немачким експресионистичким песником, док је монотонија, непокретност и механични живот подсећају на „поезију бараке“ Игора Холина. Рабинов свет је лишен светлости и људи; то је свет у коме је човек само амблем, знак или симбол, а не реално биће. То пространство песимизма, црнила, мрака представљено густим слојевима боје тамних тонова, у себи носи и контраст хришћанских симбола и гностичке таме. Бобринска посебно издваја гностичку апокалиптику Рабинових пејзажа која бива допуњена предметима свакодневним, непотребним, одбаченим попут парчића новина, новчаница и докумената, наводећи да се управо ти одбачени и базвредни предмети први пут појављују на Рабиновим сликама и заузимају важно место стварајући специфичну естетику „ђубрета“ која ће нешто касније бити

значајан елемент у концептуалној уметности Иље Кабакова. У трећем делу под називом „Емиграција у културу“, Бобринска ставља у центар проучавања Д. Краснопевцева, кога сама назива „песником мртвих предмета“. Анализирајући његове елегантне композиције одлазећег живота као и тренутак заустављеног времена мртве природе и мртвих предмета, Бобринска га пореди са Рене Магритом. Он с љубављу опева мртву природу претварајући је по мишљењу Бобринске, у прелепу шару или интригантну арабеску привлачну за очи посматрача. Аналитика његових ликовних радова прожета је и дневничким и мемоарским записима самих сликара. „Емиграција у културу“ била је једини вид бега из совјетске реалности тих херметичних уметничких кругова којима је свет уметности био једина могућност за изражавање аутономије и људске (уметничке) слободе, а платно и боја једина средства којима би се могао изразити „терапеутски позитивизам“.

Четврта глава ове књиге посвећена је „Територији одбачених“. Ауторка нас у четвртој глави води кроз кроз психијатријске болнице и логоре, пребивалишта многих незваничних песника и уметника, у чијим делима су мотиви болести, лудила и логорске изолације постављени у центар стваралаштва. Анализирајући серију цртежа Василија Ситњикова, Бобринска нас подсећа на историју безумља представљену на сликама Ф. Гоје, Т. Жерикоа, Ван Гога, А. Готјеа, О. Дикса, истичући да је на њиховим сликама постојала јасна граница између нормалног и ненормалног, док се код Ситњикова та граница брише, а ликовни израз безумља слива са свакодневицом и рутином у којима је једини „догађај“ управо та празнина, тишина и бесмисао.

Освајање територије одбачених читалац наставља у друштву московског уметника Бориса Свешњикова, ухапшеног и послатог у логор због оптужбе да је био члан терористичке групе која је извела атентат на Стаљина. Анализу логорских цртежа Свешњикова приказаних у књизи, ауторка допуњује писмима у којима уметник описује свет својих фантазија, док је на цртежима та „фантазија“ претворена у позоришну сценографију логорског пространства испуњену белом празнином као последицом распада материјалног света у чијем се предворју Свешњиков зауставио ишчекујући само једно – смрт.

Последња глава првог дела књиге посвећена је метафизичком реализму, књижевном-уметничком правцу који је основао Јуриј Мамлејев. У овом делу Јекатерина Бобринска полази од тога да је главни узрок појаве метафизичког реализма управо совјетска култура 30-х и 40-х година, заснивана на свету фантазија и уобразиље, карактеристичних за културу маса и тоталитарне режиме. Наметнута колективна фантазија спречавала је писце и уметнике да изразе свој унутрашњи свет и индивидуалну свест и све више их је гурала ка маргинама, стварајући плодно тле за настанак метафизичког реализма у којем уметност постаје инструмент за истраживање личне, прикривене реалности кроз свет фантазија, снова и халуцинација. Као представника метафизичког реализма московског андерграунда 1960-х година, историчарка уметности издваја Владимира Пјатницког, чија се стилистика налази на граници између примитивизма, експресионизма, надреализма и музејске уметности.

У другом делу књиге под називом „Социјалне стратегије“, у поглављу „Ливингстон у Африци“, Бобринска нас уводи у уметнички свет 1970-х и 1980-х година, који постепено напушта своју херметичну средину и отвара се према Западу. У овом периоду уметници добијају могућност да излажу не само у својим становима и атељеима као што је био случај претходних деценија, већ и у галеријама и музејима ван Совјетског Савеза, док га неки и сами напуштају (О. Рабин, М. Гробман, В. Комар и А. Меламид, и др.). Незванична култура тог периода и даље се налази у позицији оног *Другог*, страног, туђег у односу на званичну совјетску културу, али сада уметници постају и посматрачи, истраживачи, аналитичари и критичари свега „совјетског“, где се „совјетско“ посматра као објекат, сагледив само са одређене дистанце. Уметници излазе из своје уметничке изолације, организују групе, отварају се ка свету и стављају у први план комуникацију, дијалог, беседу, што доводи до критичког сагледавања њихове културне, политичке и уметничке реалности. У овом делу, ауторка обраћа пажњу и на критику језика као специфичне форме власти, средства комуникације и манипулације свести, сматрајући да језик, (донекле под утицајем структурализма, али и совјетског мита) постаје једна од најважнијих тема незваничне уметности поменутог периода. Важан део овог поглавља

Бобринска посвећује текстуалној и ликовној пародији, најбоље израженој у соц-арту, правцу који поред концептуализма, доминира у уметности 1970-80х година. Анализирајући одређена дела В. Комара и А. Меламида, А. Косолапова, Л. Сокова, Е. Булатова и др., историчарка уметности нам предочава основне естетске одлике тог правца као и узроке и утицаје који су довели до његове појаве у Совјетском Савезу. Издвајајући соц-арт с једне стране као најсложенији и најдвосмисленији правац у историји незваничне културе, а с друге као правац који је имао најбољу комуникацију с публиком, ауторка закључује да је соц-арт 90-х година ипак изгубио свој егзистенцијални смисао и претворио се у масовну продукцију и кич.

У другом поглављу „Субјекат који измиче“, историчарка уметности нам јасно предочава узроке и околности који су довели до појављивања нове уметничке стратегије – појаве уметника-креатуре, позивајући се на истоимени текст И. Кабакова у којем он детаљно разрађује тај феномен. У делу под насловом „Недаровити уметник“, ауторка излаже теоријске концепције заслужне за појаву феномена уметника-креатуре које су створили представници соц-арта Комар и Меламид, а наставили И. Кабаков, Е. Булатов, В. Скерсис, В. Захаров, К. Звездочотов, И. Макаревич и Е. Елагина, Ј. Алберт, Д. Пригов и др. Ауторка истиче да иако би даље истраживање могло да се креће према одређеним социолошким проблемима у незваничној култури попут односа уметник-друштво, уметник-институција, појма ауторства, комуникације аутора с публиком и проблема идентитета уметника и човека, да ће се њено интересовање ипак задржати на групи уметника чија стилистика и језик имају заједничке елементе. Јекатерина Бобринска посвећује посебну пажњу одређеним уметничким стратегијама: цитацији, аутоцитацији, увођењу туђих језика у дело, и истиче да се такве појаве најпре виде у уметности соцреализма – конгломерату различитих стилова и правца без икакве аутентичности, посебности и оригиналности. Бег од ауторства, Бобринска посматра и кроз уметност Е. Ворхола (одбацивање индивидуалности, сливање са механизацијом савременог друштва, систем производње и потрошње, уметников имиџ); италијанског сликара Дж. Паолинија, европских и америчких уметника Г. Рихтера и Ш. Левајна, док се позива на теоријско-филозофске радове Р. Барта *Смрт аутора* и М. Фукоа *Шта је аутор?*. Стратегију прихватања туђих језика, ауторка види и у прихватању естетике поп-арта и његовом даљем утицају на концептуална и соц-артовска дела руских уметника. Велику пажњу, историчарка уметности посвећује стилистичкој разноврсности Кабаковљевих слика: од „недаровитих уметника“, тј. концепта „уметника-креатуре“ која се издваја својом посебном стилистичком анонимности и одсуством ауторског потписа, али говори и о аутобиографичности сижеа на његовим сликама, преко „сезановске“ стилистике у раном периоду стваралаштва, па све до трагања за идентитетом у његовим каснијим концептуалним радовима. Друго поглавље под називом „Колективни субјекат“, посвећено је „сакрализацији“ совјетског пространства, иконографији развученог, изгубљеног времена и ритуализованог празног простора које је доводило до отуђења и губитка идентитета, претварајући индивидуално у колективно. Иако су уметници имали своје интерпретације совјетске свакодневнице, свакако су подлежали под унапред утврђене колективне и архетипске принципе. Јекатерина Бобринска у овом делу издваја двојицу уметника, Бориса Орлова и Гришу Брускина, који су створили оригиналне ауторске митологије полазећи управо од субјективне интерпретације естетских кодова совјетског живота. Анализирајући магијске скулптуре-то-теме Б. Орлова, Бобринска истражује утицаје модернизма, архаике и супрематике који у додиру с његовом оригиналном естетиком демонстрирају нове митске јунаке совјетског сакрализованог света: морнаре, спортисте и ратнике, претварајући притом колективне фантазије, илузије и страхове совјетског друштва у митолошку реалност. Стваралаштво Грише Брускина почев од његове серије слика 80-х година, гипсаних скулптура његових меланхоличних јунака-архетипа, па све до уметничко-археолошког акционизма десетих година XXI века, ауторка посматра као целовит „совјетски пројекат“, у којем уметник кроз своје обезличене али грациозно-декоративне јунаке-статуете, критички сагледава совјетску прошлост, али улази и у постмодернистичку игру са историјом, сећањем и колективно несвесним. У последњој глави „Социјалних стратегија“, под насловом „Концептуализам као бренд“, Бобринска прави паралелу између концептуализма насталог

60-х година и области маркетинга који се тих година почео развијати. Највећу сличност ауторка види у томе што и у концептуализму и у маркетингу интерпретација добија већи значај од самог производа било да је реч о уметничком делу или роби. Говорећи о московским концептуалистима, Бобринска сматра да су они стављали већи акценат на бренд, тј. интерпретацију, него на сам производ (уметничко дело), и да је бренд „московски концептуализам“ постигао успехе умногоме захваљујући својој наративности. Једна од најважнијих одлика московског концептуализма је управо дискурс текста као и култ општења, дијалога, коментара и самоинтерпретација који су неговале групе „Колективне акције“, „Инспекција медицинска херменеутика“, као и остали писци, уметници, историчари и теоретичари уметности.

Трећи део књиге, „Концепције“, Бобринска започиње текстом о „Лошој уметности“, парафразирајући Кабаковљев термин „лош предмет“. „Лоша уметност“ представља једну од важних естетских концепција незваничне културе. Историчарка уметности истиче да то није ни правац, ни естетичка категорија, већ неки вектор у развоју уметности присутан код великог броја уметника који су стварали у периоду од 1960-х до 1980-х, док код московских концептуалиста постаје најбоље изражен. Један од узрока појаве тог феномена, ауторка види у некавалитетном и недовољном образовању уметника „андерграунда“ и њиховом дилетантзму, насталом услед изражене политичке и естетичке цензуре, као и због немогућности општења с другим уметницима ван Совјетског Савеза. Позивајући се на Кабаковљев текст „Лоша ствар“, Бобринска истиче основна изражајна средства „лоше уметности“ попут недовршености, безличности, безобличности, и метафизичке празнине, помоћу којих уметник гради свој угрожени и репресирани уметнички идентитет. Једна од варијација „лоше уметности“ повезана је и с естетиком „ђубрета“, која се прво појављује на сижејном нивоу на сликама О. Рабина и Д. Краснопецева, да би 60-х година „ђубре“ и обични, искоришћени, свакодневни предмети постали део инсталација али се користили и као уметнички материјал. Посебну пажњу ауторка посвећује мотивима руине, старости и распаду материје, наводећи радове И. Кабакова и Комара и Меламида, скулптуре Б. Орлова, колаже В. Бахчањана, А. Брусиловског, М. Гробмана и асамблаже Васиљева-Мона, Турецког и Рухина. Тих година долази и до развоја експресионистичких тенденција у уметности андерграунда, нарочито под утицајем дадаизма, Дишана и реди-мејда, а уједно и до стварања одређених уметничких објеката који по мишљењу аутора (И. Кабакова, М. Чернишова, М. Рогинског) припадају анти-уметности. У другом делу истог поглавља, Бобринска анализира појаву „лоше уметности“ у делима московских концептуалиста. Наводећи примере загонетних перформанса групе „Колективне акције“ на први поглед често баналних и апсурдних, објеката Кабакова, Н. Паниткова и групе „Инспекција медицинска херменеутика“, ауторка истиче минимализам и другостепеност традиционалних облика уметности као што су слика, цртеж, објекат, акција. Естетска пракса „лоше уметности“ код ових уметника добија сасвим други израз, она још даље одлази од материјалног и преноси се у „поље свести“ уметника, учесника и посматрача, остављајући простор за најзначајнију естетску праксу московских концептуалиста: за дијалог, коментаре, интерпретацију. Тиме она још једном подвлачи своју „недовршеност“ и „неограниченост“, али истовремено смањује дистанцу између субјекта (уметник, гледалац) и објекта посматрања. На крају, Бобринска закључује да је „лоша уметност“ лоша не због својих осиромашених средстава изражавања, већ због свог неповерења према институту уметности, гледајући на Уметност као на један од инструмената власти „колективног“ над „индивидуалним“. У даљем тексту, ауторка доводи у везу „лошу уметност“ и културолошки концепт меланхолије, истичући заједничке мотиве: губитак, распад, дематеријализацију, нестајање, и стављајући акценат на „меланхоличне објекте“ С. Ануфријева, Н. Паниткова, Ј. Лејдермана у којима посматрач постаје неопходан део уметничког пројекта. Последња глава ове књиге „Режими посматрања“ састоји се из два дела: „Дисциплински простори“ и „Политика посматрања“. Први део истраживања заснива се на Бентамовом моделу *Паноптикона* који ауторка користи како би описала функционисање државне и друштвене машинерије у делима московских концептуалиста 1970-х и 1980-х година. Ауторка таква места назива дисциплинским просторима, прилично популарним у архитектонским

пројектима у совјетско време. Наводећи примере кућа-комуна, и совјетских комуналки, где се приватност сводила на минимум и где је свако био изложен погледу Другог, Бобринска истиче конзервативизам и архаичност совјетских дисциплинских система. У овом делу она анализира архетипе различитих простора подложних „оку власти“ (школе, болнице, затвори), где се инсистирало на непрекидном посматрању, дисциплини, васпитању и самоконтроли. Такве просторе су у својим уметничким радовима представили многи московски концептуалисти: И. Кабаков, Д. Пригов, В. Пивоваров, И. Макаревич и Е. Елагина, група „Инспекција медицинска херменеутика“, на којима су супротставили ту зјапећу празнину ентеријера и појединца који се не може ни сакрити ни избавити из те добро организоване репресивне матрице власти.

У последњем делу књиге „Политика посматрања“, Бобринска се бави различитим техникама посматрања уметничког дела које су у својим радовима примењивали незванични уметници. Бирајући овог пута метафизичку структуру слике, ауторка обрађа посебну пажњу на њену деструкцију, актуелизацију и препарирање. „Метафизичко“ и „духовно“, по ауторкином мишљењу није представљало уређен систем у незваничној култури, већ један конгломерат идеја, филозофских праваца и религиозних учења. Основне узроке метафизичке опсесије, ауторка види у „ерозији“ совјетских вредности, у трагању за религиозним и духовним учењима који би били алтернатива духовно испошћеној совјетској свакодневици. С обзиром да та тема изискује детаљно истраживање, Бобринска нам само даје кратак преглед основних варијанти манифестација духовног у незваничној уметности и прелази на основну тему овог дела – на сагледавање пространства слике. Мотиви хоризонта, панораме, непрегледног пространства и људи чији поглед се губи у даљини познати још са совјетских плаката А. Самохвалова и А. Дејнеке, били су на посебан начин обрађивани 50-х и 60-х година. Бобринска обрађа нарочиту пажњу на појављивање панораме, једне врсте „симулакрума реалности“ која је по ауторкином виђењу претварала слику у објекат намењен само погледу посматрача неостављајући му простора за размишљање и критичко сагледавање. Због тога је „панорамизам“ био изразито популаран у совјетско време. Као пример уметничког дела који у себи носи и „панорамизам“ и идеализовано „совјетско време“, стварајући хипнотички инструмент за симулацију реалности, Бобринска издваја инсталацију „Црвени вагон“ И. Кабакова, док у сликама-прозорима И. Чујкова, ауторка види ослобођење од оптичке магије. Још један мотив везан с ракурсом посматрања је гледање „кроз“ (преграду, препреку, рупу, предметни свет), које се појављује као чест мотив на сликама Д. Пригова, Е. Булатова, О. Васиљева, И. Кабакова, В. Пивоварова. С једне стране, ауторка сматра да је то последица совјетског комплекса изолације и жеља за избављењем, док нам, с друге стране, ауторка пружа могућност да је то машта о другом животу, неком скривеном, истинском, правом, у којем би могле да се избегну технике стварања илузија карактеристичне за совјетску културу. Ову књигу Јекатерина Бобринска завршава детаљном анализом Булатовљевих слика с текстом, што му је омогућило да створи сопствену метафизику слике, али уједно и наставило авангардистичку традицију, традицију конструктивизма, дизајна и плакатне уметности.

Монографија Јекатерине Бобринске представља прво фундаментално истраживање руске незваничне уметности и садржи 257 илустрација које прате њену детаљну анализу. Као велики познавалац модернизма и авангарде, ерудита у области књижевности, филозофије и психологије, Бобринска нас комбинацијом различитих методологија води кроз визуелне, литерарне и филозофске светове совјетског андерграунда и московског концептуализма. Позивајући се на кључне текстове К. Јунга, Ж. Бодријара, М. Фукоа, В. Бењамина, Л. Шестова, И. Кабакова, Б. Гројса, В. Тупицина, А. Манастирског, П. Пеперштејна и других филозофа, уметника и теоретичара, ауторка нас упознаје с узроцима појаве незваничне уметности, дајући нам јасан преглед друштвених, социјалних, политичких, културних и уметничких прилика тог времена. С обзиром да је то један непрегледан корпус уметничких концепција, ауторка јасно разграничава и читаоцу сугерише шта је главна тема њене анализе и држећи се тога, она детаљно разрађује задату тему и потврђује своје тезе текстуалним и визуелним примерима.

У овој књизи ми пратимо генезу *Другог*, туђег, скрајнутог, маргиналног, кроз период од шест деценија. Јекатерина Бобринска нам не даје одговоре на сва питања и тиме, попут многих концептуалних уметника, увлачи читаоца у тај загонетни круг, уступајући му место *Другог* и истовремено га подстиче на размишљање, сагледавање и трагање за одговорима. Због тога ауторка вешто и провокативно бира наслов своје књиге постављајући питање свима: да ли су незванични уметници и московски концептуалисти били на маргини само у совјетско време или нема интересовања за њих ни данас?

Јелена Кусовац
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
jelena.kusovac@gmail.com

UDC 008(=161.1)(049.32)

Игорь Смирнов. *Последние-первые и другие работы о русской культуре*.
Санкт-Петербург: Петрополис, 2013, 246 стр.

Данное издание представляет собой сборник статей, написанных автором в период 2004–2012 г. (учитывая, что первая часть статьи «Культурософия / культурология» написана в 1997 году). Игорь Павлович Смирнов, профессор Университета Констанц, известный филолог и культуролог, является автором многих работ по истории и теории литературы, политической философии и культурной антропологии. В данную книгу, тематически подразделенную на четыре части, вошли статьи, в которых прослеживаются общие свойства русской культуры и ее воплощения в области философии, литературы и киноискусства.

Первая часть состоит из трех статей, посвященных русской истории и ее идеям. В статье «Последние-первые» рассматривается положение русского социокультурного пространства в историческом времени. Автор интересуется (не)возможностью прогресса в истории и, ссылаясь на конкретные исторические данные, указывает на ту темпоральность, в которой наступившее время ничем не отличается от былого. Наряду с перестановкой местами оппозиций «до» и «после», автор также обращает внимание на современность, добавляя, что «настоящее» никогда не было сакральным временем для русских.

В статье под названием «Сталкинг как национальная идентичность» автор раскрывает понятие сталкинга в рамках русской социокультуры и жизнестроительной практики, охватывая период от Киевской Руси вплоть до современности. Сам термин «сталкинг» подразумевает психотеррор, нередко переходящий в физическое насилие. Автор рассматривает этот термин и с точки зрения психотипологии, согласно которой сталкинг представляет собой обращенную паранойю.

Последняя статья первой части посвящена постановке вопросов в связи с социокультурными кризисами и особенностями развития восточнославянского ареала в новое и новейшее время. Здесь автор указывает на проблематику кризисов, определявших русскую историю, формулируя множество вопросов, ждущих научного решения.

Вторая часть книги состоит из пяти работ, относящихся к философии. В статье «Культурософия / культурология» И. Смирнов подчеркивает разницу между этими понятиями, добавляя, что отличительным свойством русской мысли было смыкание философии и культуры вплоть до начальных десятилетий XX века. Дается обзор русской культурософии, подразделяя ее на этапы: древнерусская культурософия, культурософия Нового времени, раннеславянофильская культурософия, эпоха романтизма, реализма-позитивизма, символизма, постсимволистская культурософия и культурология. Здесь можно вкратце ознакомиться с деятельностью и философской мыслью митрополита Илариона, П. Я. Чаадаева, И. В. Киреевского, А. С. Хомякова, Н. Я. Данилевского, К. Н. Леонтьева,

Н. Ф. Федорова, Вл. Соловьева, Вяч. Иванова, П. А. Флоренского, М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана и др.

В статье «Творение и катастрофа» основное внимание уделено двум основным концепциям, определяющим акт творчества – миметической и инспиративной. Автор выдвигает две основные парадигмы: энергетическую (Платон) и матричную (Аристотель), укладывая в них европейскую и русскую философию творчества. В последнем отделе своей статьи Смирнов обращает внимание на конструктивно-деструктивное осмысление творчества – катастрофизм, неотъемлемый от понимания созидательности.

Следующая статья под названием «Самозванство и философия имени» интересна тем, что в ней рассматривается самозванство на Руси не только с исторической точки зрения, но и с философской. Автор описывает сократовско-платоновский подход к имени, воплотившийся во взглядах С. Булгакова, П. Флоренского и А. Лосева. В центре внимания находится стригольничество, деятельность Григория Отрепьева, а также воздействие самозванства на русскую литературу.

В статье «Онтоанархизм Казимира Малевича» И. Смирнов совершает попытку разъяснить интерес Малевича к анархистской идеологии, указывая на социально-политические обстоятельства рубежа XIX–XX вв. и максималистский подход в философском воображении Малевича. Согласно мнению автора, анархизм теряет у Малевича целеположенность, и живописец преобразует его на собственный лад – в супрематическом не-искусстве рождается абсолютный анархизм, отличающийся от релятивно-исторического анархизма, свойственного искусству.

Вторую часть книги завершает статья под названием «Вакансия философа». Особое внимание в данной статье уделено поиску приемов выражения в философии – письменной коммуникации, с одной стороны, и речеведению, с другой. Здесь также описана деятельность Александра Моисеевича Пятигорского и даны его взгляды на способы выражения.

В следующую часть вошли четыре работы, посвященные литературе. Первая статья носит подзаголовок «Философ в восемнадцать лет», и в ней рассматриваются интертекстуальные связи романа «Евгений Онегин» А. С. Пушкина с сочинением Джорджа Беркли «Алкифон, или Мелкий философ». Автор указывает на прямые отсылки к диалогам, из которых был составлен «Алкифон».

В работах «Theatrum mundi в творчестве Достоевского» и «Проза актера» автор интересуется театральностью прозы двух писателей: Достоевского и Довлатова (в статье «Проза актера»). По мнению Смирнова, театральная техника, применяемая Достоевским в романном письме, отражена в трагедии, эффектных выходах героев на обозрение публики, подробных описаниях интерьеров и театральных метафорах в самооценках персонажей, она нужна Достоевскому, чтобы «косвенным путем провести мысль о неспособности показа сообщить истину о человеке». Истолковывая взгляды Достоевского на функции театра, Смирнов пишет, что она (функция) заключена в перевороте, который «отрицает неподлинность жизни, подобной искусству, ради подлинности искусства, подобного жизни и улучшающего ее». С другой стороны, автор подчеркивает, что прозу Довлатова следует поместить в контекст взглядов на театральность Ги Дебора, Жюль Делеза, Эрвина Гоффмана и Мишеля де Серто, заключающихся в борьбе с социокультурными симулякрами и сопротивлении «стратегиям государств». В текстах Довлатова, по мнению Смирнова, *theatrum mundi* суживается до театра одного актера, режиссерская власть является несостоятельной над жизнью, превращаемой в спектакль, а художественный текст разыгрывает свою собственную драму, в отличие от символистской эпохи, в которой театр творит мир, и авангардистско-тоталитарной, согласно которой мир актерствует.

В статье «Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеши» рассматриваются художественные и философские источники романа «Зависть». Наряду с детальным анализом персонажей и попыткой прояснить принципы смыслообразования, которыми руководствовался Юрий Олеша, особое внимание также уделено идейной борьбе «прогрессистского» и «поступательного» хода времени, с одной, и «ностальгического», отживающего свой век, с другой стороны.

Последняя часть книги состоит из четырех работ, посвященных киноискусству. В первой статье, написанной в соавторстве с Н. Я. Григорьевой, рассматривается воздействие кинематографа на театральное искусство. Авторы проводят интертекстуальный анализ, указывая на источники из кинофарса «Дядюшкина квартира» Чардынина в пьесе «Зойкина квартира» Михаила Булгакова.

Следующая статья носит подзаголовок «Американская комика и советский революционный фильм». Здесь автор рассматривает особенность??? советского авангардистского кинематографа нейтрализовать комизм западных (прежде всего американских) фильмов, опираясь на интертекстуальные отношения. В данной статье указаны интертекстуальные связи между кинокартинами «Пароходный Билл» Китона и «Потомок Чингисхана» Пудовкина, «Стачка» Эйзенштейна и чаплинские «Пожарник» и «Ночь в варьете», а также «Чапаев» братьев Васильевых и «Авантюрист» Чаплина.

В статье «Преодоление острания в советском кино 1920–1930 гг.» особое внимание уделено показателям кризиса острания и поискам средств в кино, которые смогли бы преодолеть его (остранение). Автором указаны приемы, с помощью которых доходило до расставания киноискусства с авангардистской визуальностью: от видения к невидению (появление «незрячих» героев, которые оказывались носителями истины), самоостраняющая реальность (изображение среды, подвергающейся обновлению, которое ошеломляло бы отстающего от «бега времени» наблюдателя) и ложное острание (самое распространенное, представляло собой выдавание аномального видения за обман).

Сборник работ И. П. Смирнова завершает статья под названием «Грядущий хлам. Десять тезисов к проблеме китч и киноискусство 1920–1940 гг.», в которой автор делает попытку осветить понятие китча. Исходя из материалов авангардистской и тоталитарной кинематографии, Игорь Смирнов формулирует тезисы, в которых дает определение этого понятия.

Книга *Последние-первые и другие работы о русской культуре* И. П. Смирнова представляется нам весьма значимой, так как в ней автором выявлено своеобразие русской культуры на пути ее исторического развития. Статьи, собранные в данном издании, разнообразны по своей тематике, богаты содержанием, вследствие чего они бесспорно важны всем исследователям культуры и искусства.

Анджелина Мичич
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
andjelina.micic@hotmail.com

UDC 793.3(470)(049.32)

Сироткина Ирина. *Свободное движение и пластический танец в России*.
2-е изд., испр. и доп. Москва: Новое литературное обозрение, 2012, 328 с.

Автор данной книги предоставляет возможность не только детально ознакомиться с «пластическим» или «свободным» танцем в России, традицию которого заложила Айседора Дункан, но и почувствовать его как нечто большее, чем зрелище на сцене. Ирина Сироткина указывает на более широкий смысл танца – на танец как форму жизни, образ жизни, особое мироощущение и миропонимание. Для нее самой танец являлся «новым рождением», о котором она говорит в посвящении: «Мама дала мне жизнь, свет и музыку, а новое рождение – в пляске – я получила, когда в зрелом уже возрасте стала заниматься в студии музыкального движения и импровизации под руководством Анды Айламазьян» (С. 6). Таким образом, автор рассматривает этот вид искусства с культурологической, искусствоведческой, историко-научной и философской точки зрения.

Проводником на протяжении всей книги является Айседора Дункан, ее деятельность и влияние на дальнейшее развитие искусства танца. В первой части, названной

«Воля к танцу», рассказывается о «дионисийской пляске» и «мистическом экстазе» как утопии Серебряного века. Неоднократно упоминаются имена великих интеллектуалов этой эпохи и их воспоминания об Айседоре. Наряду с «дионисийцем» Вячеславом Ивановым, многие строки посвящены Александру Блоку, Андрею Белому, Сергею Соловьеву, Федору Сологубу, Максимилиану Волошину, Александру Скрябину и др. Автор приводит примеры не только из конкретных выступлений Айседоры, но и из литературных произведений Николая Евреинова, Льва Толстого, Анастасии Вербицкой, в которых можно проследить за поведением героев-танцоров и их отношением к танцу и жизни. В этой части книги также описано несколько танцевальных утопий – перечислены попытки создания своего рода плясовой коммуны в виде школ для будущих танцовщиц, воспитанных в общинном духе. Здесь читатель может ознакомиться с деятельностью Дорна, Далькроза, Лабана, Нойс и др. Большая часть посвящена танцевальным студиям 1910–1920-х годов. Наряду с «Гептахором», его участниками и концертной деятельностью, можно узнать многое о студиях пластики, связанных, так или иначе, с Дункан. Основываясь на опубликованных и архивных источниках, автор подробно описывает деятельность московских, петроградских/ленинградских и тифлисских студий, таких как: классы пластики Эллы Рабенек, школа «античной пластики» графа Бобринского, студия пластики Франчески Беата, курсы ритмики Нины Александровны, «синтетический танец» Инны Чернецкой, «ХаГэ» Людмилы Алексеевой, «искания в танце» Александра Румнева, театр танца Веры Майя, «свободный балет» Льва Лукина, московская школа Айседоры Дункан, «Остров танца» Николая Познякова, «Искусство движения» Валерии Цветаевой, «Театр пластического балета» Инны Быстрениной, «Школа пластики» Клавдии Исаченко, «Студия пластического движения» Зинаиды Вербовой, художественное движение в Институте им. Лесгафта, Институт ритмики и пластики Србуи Лисициан, «Священные движения» Георгия Гурджиева, Хореологическая лаборатория РАХН и хореографическое отделение ГИТИСа.

Далее рассматриваются эксперименты с движением и научные исследования в области танца. Показано, каким образом появлялись новые термины в науке о танце (хореология, кинемология), автор знакомит нас с исследовательской деятельностью Кандинского, Лабана, Ларионова и Сидорова. Инновации Дункан в танце повлияли не только на ее единомышленников, но и на ее оппонентов. Влияние эпохи неизбежно – становление футуризма и эксперименты, проводящиеся в живописи, а также с языком и звуком, дали толчок к созданию нового танца. С одной стороны, Дункан стремилась показать танцем свои внутренние переживания, приблизиться к «природе», с другой, – под влиянием НОТа (научной организации труда) – рационализировать каждое движение и показать сопротивление психологизму. Производство рождало новый тип человека, соблюдалось строго организованное, геометрически распределенное движение. Актер должен был превратиться в «механизированное тело», а театр стать «предприятием индустриального типа». Таким образом, появились «танцы машин», развитию и судьбе которых Ирина Сироткина посвятила пятую главу. Особое внимание автор уделяет биомеханике, генеалогии этого понятия и деятельности Всеволода Мейерхольда. Читатель может ознакомиться и с деятельностью Ипполита Соколова, который был одним из создателей идеи «театрализации физической культуры». Касательно экспериментов, в этой книге можно найти множество примеров того, как выглядели спектакли – и эти данные не только весьма интересны, но и очень важны для исследователей и любителей искусства.

Во второй части под названием «Выбор пути» исследуются вопросы об отношении движения к музыке, о «чистом движении», «абстрактном» танце и «раскрепощении» тела. В ней также обсуждается вопрос о балансе между естественным поведением и театральной условностью, даны эстетические и философские принципы свободного танца. В седьмой главе рассматривается эстетическая программа свободного танца, действие музыки на человека и ее эмоциональная сила, заставляющая раскрыть самые скрытые в душе чувства. Автор сравнивает влияние музыки не только на танцоров, но и на литературных героев, приводя примеры из «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого. В этой главе можно ознакомиться с мнениями известнейших философов и ученых о

музыке – Платона, Шопенгауэра, Лессинга, Россоломо, Выготского, Штайнера и др. На основе конкретных исторических данных автор показывает, каким образом появлялись новые традиции и системы – на смену свободным и «экстатическим» движениям приходила «эвритмия» Далькроза, его последователи заменили «дионисийскую» пляску «дрессированной», в центре внимания которой была ритмика и практиковался полный контроль над телом. Показана разница в восприятии музыки и описаны различные способы движения: под музыку, на музыку, в музыку и без музыки, а также музыкально-двигательный рефлекс, подразумевающий музыку источником движения.

В следующей, восьмой главе описаны попытки Кандинского и Лабана создать абсолютный, самодостаточный, абстрактный танец. Автор сравнивает эти попытки с появлением кино, в котором движение являлось самодостаточным зрелищем. Творческие поиски породили новую философию танца, в которой движение ценится само по себе, новые термины (кинестезия, кинестетическое чувство, кинестетическое воображение), обозначающие способность ощущать свое тело и его движения, споры о том, следует ли танцу отказаться от сюжета и превратиться в «чистое» движение. В этой главе можно детальнее ознакомиться с «абстрактным» и «супрематическим» балетом. Эти новые искания, по мнению автора, связаны с новыми видами восприятия. Поэтому заключительная часть главы посвящена синестезии и ее сторонникам, «расширенному зрению» и «затылочному зрению» Михаила Матюшина и появлению «расширенного слушания», которое обозначало более полное восприятие музыки через движение.

Революционный танец Дункан способствовал появлению нового отношения к женщинам. Начиная девятую главу, названную «Танец и раскрепощение», И. Е. Сироткина пишет о положении женщин в XIX веке, о том, как они себя вели, и при каких обстоятельствах им разрешалось танцевать. Наряду с Дункан, автор описывает деятельность Вигман и Грэм, добавляя, что их танец часто связывают с эмансипацией женщин и возрождением женской сексуальности. Своим танцем они предложили женщинам новую социальную роль, и, для многих из них, танец стал средством утверждения личности и «раскрепощения» тела. В этой главе можно подробнее ознакомиться с политической полемикой, а также узнать многое о приличиях и правилах поведения в обществе того времени. Рассматриваются вопросы «телесности» и «наготы», так как нагота являлась первым шагом к раскрепощению.

Далее, в главе «Естественное и искусственное», указаны философские рассуждения и дебаты на тему отношения природы и искусства. В качестве примеров даны размышления и деятельность Евреинова, Ларионова, Кугеля, Брюсова и Станиславского, описана эпоха Возрождения, а также отношение науки к природе. Автор показывает, каким образом происходила смена идеалов естественности – в XIX веке античность была идеалом гармонии, а модернистское представление основывалось на данных медицины. В этой главе также рассказывается о понятии «второй природы», о направлении «Контактная импровизация», основанном на идее, что и у тела есть свой интеллект, и что режиссура и хореография являются худшим врагом танца. Автор хронологически описывает разные подходы к танцу. Начиная с отказа от «искусственных» движений (Дункан), продолжая отказом от «естественных» и созданием «искусственных» (балет, биомеханика Мейерхольда, танцы машин), автор, через «кентавр-онтологию», в которой есть одновременное присутствие «естественного» и «искусственного», приводит нас к философии постмодерна, согласно которой ничего «естественного» в искусстве и в жизни вообще нет.

Последняя глава посвящена принципам свободного движения и попыткам научно обобщить работу пластических студий. В течение всей главы автор находит ответы эпохи на вопросы, заложенные в системе Дельсарта: есть ли источник и центр у движения, должны ли движения быть целостными или фрагментарными, нужно ли танцовщику создавать впечатление легкости и скрывать прикладываемые усилия, к чему стремиться в танце – к движению «абсолютному» или к индивидуальному самовыражению?

В эпилоге, автор подчеркивает, что смысл танца вырастает из контекста культуры, целей и ценностей эпохи, добавляя, что в современное время танец профессионализировался подобно спорту и превратился в коммерческое шоу. В заключение, И. Е. Сироткина

пишет, что «танец, о котором говорилось в этой книге, с самого своего рождения был предназначен всем тем, кто чувствует себя свободным». (С. 210)

Анджелина Мичич
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
andjelina.micic@hotmail.com

UDC 821(4).09

HOMO SPACIENS: ОСВАЈАЊЕ ПЕРИФЕРИЈЕ И ПРОМЕНА ЦЕНТРА
(*Imaginacije prostora: Centri i periferije – metropole i provincije u književnostima i kulturama Srednje Europe*, ur. Dubravka Oraić Tolić, Ernő Kulcsár Szabó, Disput, Zagreb, 2013.)

Простор као предмет истраживања заузима једно од централних места у најразличитијим сегментима људског делања и мишљења. Уколико се у обзир узме историја само неких од тих сегмената попут филозофије, математике, социологије, географије или астрономије могло би се рећи да се човекова свест током времена упоредно развијала са његовим схватањем простора у коме постоји.

Од сличне претпоставке пошао је и чувени руски физичар и оснивач модерне космонаутике Константин Едвардович Циолковски када је као следећу етапу еволутивног развоја човека препознао настанак нове људске врсте коју је назвао *homo spaciens*. У овом наследнику данашњег *homo sapiens*-а који би имао моћ да цивилизује чак и свемир, Циолковски је тако видео и коначну потврду човека као бића које осваја, влада и разуме простор.

Књижевноуметничко освајање простора старо је колико и историја књижевности. Ипак, књижевнотеоријско проучавање простора релативно је нова појава. Након „просторног обрта“ (*spatial turn*) који се догодио у културном дискурсу последњих година XX века разматрање простора наметнуло се као једна од средишњих тема како савремене науке о књижевности тако и хуманистичких наука уопште. Таквом обрту и таквој интердисциплинарној геокултурологији припада и недавно објављени зборник радова под називом: *Имагинације простора: Центри и периферије – метрополе и провинције у књижевностима и културама Средње Европе*.

Као плод сарадње Филозофских факултета из Загреба и Будимпеште, овај зборник објединио је деветнаест научних радова представљених на истоименом међународном скупу у Ловрану 2010. Полазећи од досега савремене геокултурологије (првенствено радова А. Асман, П. Бурдијеа, А. Лефевра, Е. Соже) као и плодотворног доприноса семиологије (Ј. Лотмана, У. Ека), аутори зборника бавили су се како географским и геополитичким тако и фиктивним, имагинарним и симболичким простором у књижевности и култури.

Први од три дела зборника стога је посвећен општетеоретском аспекту у обради теме простора. У овом делу спецификован је и проблем кога ће се касније дотаћи и сви остали аутори – а то је однос центра и периферије. Чланак „Центар и периферија у мултилитерарним околностима“ Рајнхарда Лауера тако заговара идеју о нестабилности и променљивости тих двеју просторних категорија. Анализирајући феномен мултилитерарности на примеру руске књижевности XVIII века и хрватског илирског покрета, аутор заступа тезу да се у процесу стандардизације националног језика једна књижевна мултијезичка периферија може лако претворити у ново културно средиште.

Да је однос центра и периферије флуидан и да су ове две категорије узете као изузетно променљиве може се видети и у другом делу зборника посвећеног различитим аспектима простора у модерној уметности и култури од средине XIX до средине XX века. У есеју уреднице зборника, Дубравке Ораић Толић (познате по студији „Теорија цитатности“) под називом „Матошеве метрополе – Матошеве провинције“, анализира

се пишев недоследан однос према статусу метрополе. Београд се тако показује као европска провинција али балканска метропола, Женева као швајцарска провинција али и космополитски центар, док је Париз промодерна али и антихумана метропола. Ауторка посебну пажњу посвећује Матошевом виђењу Загреба који за писца није ни село ни велеград, за који каже да је место површне и несолидне културе, али ипак културе.

За разлику од рада који проблематизује виђење различитих градова код једног писца, рад Данијеле Лугарић Вукас полази од слике једног града у делима различитих хрватских путописаца. Ауторка се наике бави сликом Москве која се као центар православља конституише у седамнаестом веку у делу Јураја Крижанића да би, упркос непрекидном ривалству са Петроградом, коначно потврдила статус овај пут левичарске метрополе у делу Аугуста Цесарца.

Радам Золтана Кулчара, у којем се анализирају представе града познатог мађарског писца Шандора Мараија, завршава се други део овог зборника. Детаљном анализом односа центра и периферије у романеском циклусу *Дело Гаренових*, својеврсној мађарској варијанти Буденброкових, аутор износи тезу да су стубови грађанске културе у Мараијевом свету били мали трговачки градови (попут његовог родног града Кошице), а не метрополе попут Будимпеште или Беча.

У трећем делу зборника наставља се анализа различитих просторних аспеката у хрватском, мађарском и аустријском књижевнокултурном контексту почевши од 60-их година XX века све до најновијег доба. У раду Михаја Сајбелиа, „Мађарска књижевност из Југославије или југословенска књижевност на мађарском“, уобичајан бинаризам средишта и руба је деконструисан на примеру мађарских аутора у Војводини. Пишући о кругу писаца и критичара окупљених око чувеног часописа *Symposion* (као што су Ласло Вегел, Јанош Бањаи, Иштван Домонкош и др.), аутор овог текста изложио је тезу да се авангардно средиште мађарске књижевности почетком шездесетих година XX века налазило у Југославији а не у Мађарској, тачније било је смештено у Новом Саду а не у Будимпешти. Ипак, по распаду тог периферног центра или тачније централне периферије дошло је и до распада културног контекста мађарских уметника и интелектуалаца у Југославији. На примеру песника Ота Толнаја аутор је сликовито приказао рађање, сазревање и коначан распад једног таквог уметнички плодотворног контекста.

Као изузетно занимљив резултат проматрања односа између средишта и периферије требало би издвојити још један рад из последњег поглавља овог зборника под називом „Метрополе и периферије у роману *Занат убијања* Норберта Гштрајна“ аутора Маријана Бобинца. Анализирајући простор у Гштрајновом роману аутор је ставио акценат на однос европских метропола и периферија. Кроз тај однос се издвојила својеврсна градација: ако је Загреб (био) центар у односу на Косово, а Беч (био) центар у односу на Загреб, онда је и Хамбург (био) центар у односу на Беч. Овакав пирамидални простор у роману постао је од суштинске важности, што аутор и подвлачи, у интерпретирању чињеница о постјугословенским ратовима. Тако се простор још једном потврдио као кључни чинилац у креирању и обликовању доминантног дискурса.

Од радова који начелно немају књижевнотеоријским приступ требало би указати на рад јапанске ауторке Масуми Камеде о успону и паду Загребачке школе анимираног филма. Школа, чији је припадник Душан Вукотић 1962. постао и први неамерчки добитник Оскара за најбољег анимираног филм, била је кратког века. Ауторка је ту чињеницу образложила тезом о „крккошћу“ два типа простора. Са једне стране то је била кркко самог жанра унутар филмског медија, док је са друге стране Загреб био кркко средиште у односу на друге градове. Ипак, без обзира на географску крккост локалног средишта, уметничка пракса је допринела стварању једног центра глобалне културне надмоћи.

Поред заиста широког дијапазона најразличитијих приступа простору и начина на који се може проблематизовати однос центра и периферије, чини се да је овај зборник ипак остао ускраћен за један врло важан сегмент споменут и у његовом поднаслову, а то теоретска рефлексја о самом концепту Средње Европе. Шта се под њиме географски и културолошки разуме, које културе и књижевности обухвата и где су му центри а где периферије, могла су бити нека од питања која би проблематизовала појам који је у критичким промишљањима врло често аксиоматски третиран.

Након прочитаних радова из овог зборника читаоцу ће се подела на центар и периферију у књижевности и култури учинити мање јасна, нестабилна и неухватљива. Но, уколико се из такве једне перспективе још једном размотри концепт *homo spaciensa*, читалац неће искључити могућност да ће се једнога дана можда и читава планета Земља перципирати и критички тумачити као периферија.

Јасмина Радојичић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
etnuncinte@yahoo.com

UDC 821.09:159.963

Benčić Živa, Fališevac Dunja (ured.). *Prostori snova: oniričko kao poetološki i antropološki problem*. Zagreb: Disput, 2012, str. 435.

Зборник радова *Простори снова* настао је у оквиру научно-истраживачког пројекта „Ониричко као поетолошки и антрополошки проблем“, којим је руководила Дуња Фалишевац. Зборник чини двадесет и један текст, хрватских и иностраних аутора, који на разноврсном материјалу, из различитих перспектива разматрају тему сна, његовог обликовања и значења у књижевним делима.

Зборник је подељен на три дела: у првом су радови усмерени на психоаналитичко и књижевнотеоријско преиспитивање ониричког, односно на однос сна и књижевности, док су други и трећи део посвећени анализи конкретних књижевних дела, при чему је пажња најпре усредсређена на дела настала у средњем веку, ренесанси и бароку, да би потом били анализирани снови и сновица стања у делима писаца од модерне до данас.

Будући да је први део *Простора снова* углавном теоријски усмерен и тиме има шири значај, детаљније ћемо се осврнути на њега, као што ћемо већу пажњу посветити оним текстовима у другом и трећем делу зборника који излазе изван ужих оквира хрватске књижевности и посвећени су хрватским ауторима који успостављају интертекстуалне везе са значајним светским писцима, или текстовима који за сагледавање одређених, специфичних проблема примењују неке значајне теоријске поставке и моделе, као и онима који разматрају проблем снова у другим књижевностима и културама.

Књижевно-теоријски део зборника отвара Рената Лахман (Renate Lachmann) са Универзитета у Констанцу, текстом „Књижевни сан као текст у тексту“, који за полазиште узима један цитат Џејмса Салија (James Sully), који наводи и Сигмунд Фројд у свом *Тумачењу снова*. Сали, наиме, пореди сан са палимпсестом, који „испод своје безвриједне површине разоткрива трагове неке старе и драгоцене обавијести“ (*Простори снова*, нав. према: Lachmann, стр. 17).

Опширно коментаришући овај цитат, Лахманова примећује да сан тиме „не само да посједује значење него и посредује ново знање, као разоткривање неке старе поруке“ (исто, стр. 17), што за њу постаје метафора која призива аналогију са интерпретацијом књижевних текстова. Увиђајући сличности, она ипак инсистира и на разликама, јер док психоаналитичар само тежи да допре до непознатог текста и да га расветли, при чему му појавни, манифестни садржај искључиво служи као „проводник“, аутору књижевних текстова стало је и до „безвредних слова“, будући да она за њега имају естетску вредност. Другим речима, сан у књижевном делу нема само специфично значење које треба открити већ се мора водити рачуна и о његовој естетској функцији, која је, када је реч о књижевности, уско повезана са жанром, али и са поетиком одређеног аутора. Зато је, закључује Лахманова, за књижевност важна семантичка функција текста сна, али и његова улога као текста у тексту или метатекста.

Не само да се сан својим хронотопом може „огрешити“ о поетику целокупног текста већ он аутору допушта и друге слободе, а пре свега прекорачење стилистичког декора који важи за „будни“ текст. Посебно је инспиративна аналогија којом Лахманова,

у бахтиновском духу, успоставља везу између карневала и „времена сна“, које се налази „изван граница нормалне спознаје и значи културу прекорачења граница“. Заправо, и карневалско и „сневно“ време функционишу „по законима другачијим од 'нормалних'“ (исто, стр. 19), што им и даје посебан значај, чиме постају носиоци плодотворних садржинских и формалних могућности.

Говорећи о односу сна и жанра ауторка се осврће на познато Бахтиново разматрање менипеје, да би се у завршном делу рада усредредила и на неколико књижевних дела у којима су тематизовани снови. Предмет њене пажње су *Сан смешног човека* Достоевског, *Обломовљев сан* код Гончарова, *Тургењевљева приповетка „Клара Милич“*, а потом и „Сан доктора Мишића“ Ксавера Шандора Ђалског (Ksaver Šandor Gjalski) и Кишови романи *Башта*, *непео* и *Пеишаник*.

Закључак да је код Киша „сан елементарни састојак његове танатопоетике“ (исто, стр. 25), а не нешто што треба тумачити, наговештава могућност сагледавања употребе снова у постмодерној књижевности, која углавном занемарује богате и разноврсне потенцијалне могућности снова и битно их осиромашује, редукујући њихове бројне семантичке и естетске функције.

У тексту „Што су снови?“, с поднасловом „Аристотел и Фројд“, Михаела Гирарди-Каршулин разматра два Аристотелова списка о сновима (*De insomniis* и *De divinatione per somnum*), полазећи од тога да је Аристотел један од првих истраживача који је сновима приступао *рационално*. Аристотел се, наиме, супротставио у антици доминантном митолошком приступу сновима, односно ставу да су они послати од богова, и посматрао их као сазнање, то јест опажање специфичне врсте.

Након микро анализе Аристотелових ставова, ауторка се летимично осврће и на Фројдов однос према Аристотелу, односно на оно што је за Фројда, а тиме и за двадесетовековну науку, било релевантно у Аристотеловим тезама, наводећи сва места у *Тумачењу снова* на којима се Фројд позива на Аристотела, уз закључак да су ти осврти увек дати у позитивном контексту.

Однос осамнаестовековне, просветитељске мисли (пре свега Макса Вебера и Канта) и романтичарске склоности ка сновима, Виктор Жмегач разматра на примеру Хајнриховог сна и метарефлексивног разговора о природи снова између сневача и његовог оца у Новалисовом *Хајнриху из Офтердингена*.

Свој текст, „Побуна снова“, Жмегач употпуњује информацијама о два данас углавном заборављеним књигама. Аутор прве, с насловом *Psyche*, која је објављена 1846. године, јесте немачки лекар Карл Густав Карузо (Carl Gustav Caruso), који је, судећи по изнетим идејама, својеврсна претеча Фројда, док другу књигу, *Симболика снова*, из 1814, потписује Готхилф Хајнрих Шуберт (Gotthilf Heinrich Schubert). У Шубертовој књизи Жмегач види наговештај Јунгове теорије архетипова, истичући да је то „први већи покушај у еуропској култури да се проникне у загонетни свијет снова не само с онтогенетског него и филогенетског мотиришта“ (исто, стр. 48), при чему је пажња усредсређена на оно опште и колективно, а не на појединачно и индивидуално.

Јунговој теорији, а пре свега архетипским сновима, посвећен је и рад Јосипа Ужаревића, који у тексту „Посмртни лет душе у свемир“ разматра разноврсне манифестације једног архетипског сна кроз векове, и то на примерима Енкидуовог сна из *Ена о Гилгамешу*, Љермонтовљеве песме *Смрт* (написане 1930-1931), као и једног сна Марине Цветајеве из 1939. и Јунгове визије-сна током болести 1944. године.

Након осврта на наведене примере, аутор износи веома смеле хипотезе о томе да „вода памти“, као и да долази из свемира (наводећи одређене научне и квази-научне претпоставке и експерименте), да би потом покушао да ове хипотезе повеже са претходно разматраним архетипским сном о лету душе у свемир.

Без обзира на произволност оваквог повезивања и „извођења доказа“, Ужаревићев текст је значајан због истицања неких од основних Јунгових поставки и специфичности његовог приступа сновима, тим пре што је Јунгов приступ изненађујуће мало заступљен у *Просторима снова*. То је утолико необичније када се има у виду да је управо Јунгова теорија погодна за тумачење уметничких дела, будући да се бави архетиповима, дакле оним што је општељудско и трансперсонално, а не оним што је лично и појединачно,

тим пре што психоаналитички приступ, како примећује и сâм Јунг, дело неретко посматра искључиво као „пуки симптом“. Да такав приступ углавном не иде у прилог уметности, нити доприноси њеном дубљем разумевању, потврђују и Фројдови текстови о Леонарду да Винчију или, рецимо, о Достојевском. Стога ће Јунг таква тумачења с правом назвати „прљаво њушкање“ и „катастрофа доброг укуса под плаштом науке“, при чему се „неприметно одвраћа интересовање од уметничког дела“ а „песник постаје клиничким случајем“ (К. Г. Јунг, *Психолошке расправе*, превео Томислав Бекић, Матица српска, Нови Сад, стр. 11).

Први, претежно теоријски интониран део зборника, завршава се радом Ладе Чале Фелдман, који је посвећен Фројдовом *Тумачењу снова* као театролошком проблему, у којем ауторка покушава да на основу неретко истицане аналогije између сна и позоришта размотри Фројдово откривање позоришног обрасца у сновима, као и театролошке импликације такве аналогije.

Посебно је занимљиво поређење Фројдовог модела психе и позоришта, изграђено на темељу односа између позоришног простора гледалишта, позорнице и онога што је иза кулиса. По овом моделу *предсвесно* се изједначава са простором позорнице и постаје својеврсни заклон, који пропушта призоре који су прошли цензорски надзор и подвргнути се „секундарној обради“, која их чини прихватљивим свести, док је *несвесно* смештено у невидљиву дубину позорнице, односно иза (гледаоцу) неприступачних кулиса. Ауторку, очекивано, занимају пре свега „театролошки проблеми“, односно последице које успостављена једначина може имати у разумевању позоришног феномена, посебно када је реч о рецепцији.

Други део зборника, посвећен конкретним примерима снова у књижевности од средњег века до барока, отвара текст Марије-Ане Диригл (Marija-Ana Dürig) посвећен хрватскоглагољском касносредњовековном рукопису из XV века, *Виђење светог Бернарда*, који је у стручној литератури познат и као *Visio Philiberti*. Потом Невен Јовановић разматра сан једног загребачког студента, Јурија Аугустина, забележен у личном писму из 1454. године, стављајући га у контекст других снова из тог доба, пре свега Дантеовог сна с почетка *Новог живота* и једног Петаркиног сна, такође забележеног у приватној преписци. Следе текстови Томислава Богдана о једној песми дубровачког песника Џора Држића (из XV века) и Долорес Грмаче о седам сновиђења Парнаса у хрватској ренесансној књижевности (XVI век).

У овом делу зборника издваја се текст Горана Станивуковића „Тумачење снова у енглеској ренесансној књижевности и култури“. Аутор прати начин на који су бројне расправе о сновима у Енглеској утицале на обликовање значења и композиције заплета у Шекспировим драмама *Ромео и Јулија*, *Макбет*, *Јулије Цезар* и *Бура*. Након подсећања да је Енглеска Шекспировог доба била опседнута феноменом сна, као и да су теоретичари снова у ренесанси веровали да је извор сна у божанском надахнућу, односно да снови имају божанску природу, Станивуковић указује и на неке друге аспекте ониричког у Шекспировом делу. Он, између осталог, наводи пример Гонцаловог сањарења о утопијској држави у *Бури*, истичући да се у њему чује и критика империјализма као политичког и идеолошког подухвата, и критика ројалистичке апсолутистичке власти, уз жељу сањалице да се надиђу хијерархијски односи на којима почива „будни“ свет.

Снови које сањају Шекспирови јунаци „нису само појединачне предоцбе које нам приказују драмски ликови, већ онтолошка тумачења свијета каква се могу замислити у колективној свијести (и подсвијести) одређеног повијесног тренутка и као последица специфичног поимања збиље, које је културно одређено“ (*Простори снова*, стр. 205).

Станивуковић, између осталог, примећује да, када Макбет „изгуби сан“, односно када га „убије“, јасно је да он није изгубио само душевни мир већ и нешто што даје смисао хуманистичкој личности. Хуманистичка личност „истовремено влада и маштовитим и рационалним капацитетима свога бића“, и „не посустаје у покушајима да протумачи слике, предоцбе и исказе које одређују свијест и подсвијест те личности“ (исто, стр. 210). Након тога, аутор закључује да осврт на снове у ренесанси показује да је велика заблуда оспаравати прошлости модерност само зато што је од нас удаљена неколико векова.

И наредни текст, који потписује Цвијета Павловић, једним делом је посвећен Шекспировом стваралаштву, тачније компарацији Шекспирове комедије *Сан Ивањске ноћи* (код нас чешће превођене као *Сан летње ноћи*) и романа-путописа *Планине* Петра Зоранића. Ово поређење ослања се на претпоставку да су и један и други писац као извор користили Овидијеве *Метаморфозе* (причу о Пријаму и Тизби), било директно (што чини Зоранић) или посредно (што је вероватно случај са Шекспиром). Тако дела која припадају двома различитим поетикама – ренесансној и маниристичкој, у Овидију налазе заједничко упориште за своју ониричку раван.

Павао Павличич анализира структуру и значење снова у херметичној поеми *Вила Словике* Јураја Бараковића, усредсређујући се на сан главног јунака, Писника, предочен у IX певању, док Милован Татарин разматра два сна, Сулиманов и Дели Видов, у *Обсиди сигецкој* Петра Зринскога.

У тексту „Сан – друштвени простор“ Мацеј Фалски са Универзитета у Варшави, пажњу посвећује начину на који сан, као наизглед интимно стање, постаје предмет друштвене интерпретације. Он разматра културно значење сна и укључивање те, наизглед интимне појаве, у мрежу друштвених релација. За то му као примери служе средњовековни текстови, попут визија, виђења, путовања у оностраност, који се најчешће темеље на коришћењу сна или стања ониричког виђења, при чему то није пасивно стање, јер јунак доживљава прелазак у чудесни свет, који је реалан, али обитава у другачијем простору. „Ониричка визија води ликове из свијета реалнога бивања у свијет мита: објект визије често је чистилиште или пакао“ (исто, стр. 275).

Будући да је реч о дидактичним списима, повратак у стварност (буђење) представља наративну фазу која показује да је јунак доживео дубоку промену. Тако сан добија културну улогу, па се јединка враћа у првобитно стање, али суштински измењена. Циљ ових педагошких приповести јесте повратак хармоније, поновно успостављање реда који је у складу с (хришћанским) митом. Сан тако више није власништво јединке, него постаје *друштвени пример*. Осим тога, он има и епистемолошку функцију, будући да обезбеђује приступ знању које је у будном стању недоступно.

Фалски одлази и корак даље, па ове закључке, изведене на основу анализе функције снова у средњовековној књижевности (при чему експлицитно помиње *Дундулово виђење* и Бараковићеву *Вилу Словинку*), повезује са Фројдовом психоанализом. Он примећује да и Фројд у суштини одбацује категорију „чистог субјекта“, будући да појединца увек посматра у односу са Другима (пре свега с мајком и оцем). На тај начин се свесна сфера психе обликује под утицајем односа с важним *другим*.

Фалски подсећа да сан и код Фројда остаје оруђе сазнања и основа за интерпретацију човековог односа с околином. Сазнајна функција „у коначној инстанци уводи сан у сферу друштвених значења“ (исто, стр. 283), чиме сан „повезује појединца с друштвеном сфером и један је од механизма којим се субјект повезује с културом“ (исто, стр. 289).

Трећи део зборника претежно је посвећен сновима у двадесетовековној хрватској лирици, па се тако Дуња Фалишевић бави анализом сложене и загонетне поезије Владимира Видрића из ониричке перспективе, уз ослањање на Ничеове ставове о аполонијском и дионизијском, разрађене у *Рођењу трагедије*, као и на елементе Фројдове и Јунгове дубинске психологије. Она примећује да Видрићева лирика, и тематски, и мотивски, и по свом погледу на свет спаја аполонијско и дионизијско, односно сновно и ликовно, с једне, и опипљивости и виталистички доживљај, с друге стране. Истовремено је реч о *визионарској уметности*, која се, по Јунговој терминологији, супротставља психолошком, то јест реалистичком стваралаштву, будући да „визионарска умјетност потјече из ноћне сфере, из дубина памћења душе своје прадавне прошлости, из 'правизије и прадоживљаја' [...] у којима се увијек јавља слика 'колективно несвесног'“ (исто, стр. 303). При томе је у Видрићевим песмама присутан и Фројдов „рад сна“, захваљујући чему се ониричко истовремено јавља на поетичком, естетском и антрополошком нивоу.

Два наредна текста посвећена су Матошевом стваралаштву. Први потписује Дубравка Ораић Толић, која се бави богатом поетиком сна најзначајнијег хрватског модернисте, и то у свим уметничким жанровима у којима се Матош огледао, од приповедака, преко лирике и поеме *Мора*, до његове путописно-фелџонистичке прозе. Пажња је усред-

сређена на три нивоа репрезентације сна код Матоша, а то су: сан као текст, сан као лирски мотив и текст као сан. Примену Фројдове теорије, коју овај хрватски модерниста иначе није познавао, Дубравка Ораић Толић види у његовом поступку сажимања и померања, асоцијативној сликовитости, „манифестном садржају“ и ишчитавању „латентних мисли“ сна.

Други текст о Матошу потписује Татјана Јукић, која се бави путописном студијом „Око Лобора“ (из 1907. године). И овај текст, како ауторка примећује, структурно одговара Фројдовом *Тумачењу снова*, будући да оно што се у њему дешава одговара херменеутичкој платформи коју заговара Фројд за тумачење снова, а то је стање између сна и јаве, стање посебне отворености, које допушта примат релацијском знању.

Јукићева истиче да треба имати у виду да хрватска књижевност улази у модерну управо с Матошем, па му стога приписује значај који је Мишел Фуко, када је реч о XX веку, приписао Фројду, Марксу и Ничеу. Фуко, наиме, сматра да су за поимање XX века кључни Фројд, Маркс и Ниче, што, између осталог, значи да је „20. столеће незамисливо и недомисливо без специфичних структура ониричког, или, прецизније можда, да је ониричко увјет да се 20. столеће замисли и домисли“ (исто, стр. 339). У наставку текста развија се поређење путописа „Око Лобора“ с Поовом причом „Пад куће Ушера“, која је недвосмислено утицала на Матоша, будући да су у његовој путописној студији присутни, што индиректни што директни, трагови ове Поове приче.

Барбара Чапик-Литинска (Barbara Czapik-Litynska) с Универзитета Сласки у Катовицама, пажњу посвећује искуству сна у савременој хрватској поезији, почевши, ипак, од модернисте Матоша, да би се потом посветила лирници наших савременика, Јуре Каштелана, Славка Михалића и Дубравке Ораић Толић.

Андреа Златар, у тексту насловљеном „Зелена кутија, црна кутија, кутија снова“, пореди књигу српског архитекте и писца Богдана Богдановића, *Зелена кутија. Књига снова*, која је објављена 2009. године, а посвећена дешавањима у бившој Југославији почетком 90-их година XX века, и Крлежине снове у *Дневницима* из 1942-43. Ауторка закључује да оба аутора путем сна доспевају тамо одакле су хтели да побегну – у стварност. Тако сан постаје пренесени приказ свакодневице која угрожава појединца, због чега су и Богдановићева и Крлежина „кутија снова“, када се има у виду њихов садржај, заправо црне, будући да су у њима похрањена трауматична сећања, поновљена у сновима и обновљена у стварности.

Жива Бенчић свој рад посвећује роману *Месечар у магли* Татјане Толстој, који припада раној фази стварања ове руске књижевнице, а објављен је 1988. године. Осврћући се на сан као средство психолошке карактеризације ликова у руској књижевности, Бенчићева подсећа да је он највећу популарност имао у XIX веку, то јест у периоду романтизма и реализма. Мада није нестао из руске књижевности ни у XX веку, сан је ипак истиснут иновативним уметничким техникама, пре свега унутрашњим монологом и током свести. Ове технике, наиме, слободно комбинују чулне утиске, мисли, миметичке фрагменте, осећаје и асоцијације фиктивних ликова, чиме умањују значај снова као „прозора“ у унутрашња психичка стања јунака.

Ипак, ни у модернистичким ни у постмодернистичким текстовима се не би смела занемарити конструктивна улога сна, за шта је пример управо Татјане Толстој. Њен прозни текст *Месечар у магли* не ослања се само на снове, већ и на сањарење (будно сањање) и сомнамбулизам. При томе, Толстојева спада у писце које Марк Липовецки назива необарокни, будући да је и за њу карактеристичан принцип репрезентације који има за полазиште класичне барокне метафоре, попут оне да је живот сан.

Стога у средиште интересовања доспева сан главног јунака Денисова, али и његов снови који живот. Међутим, имплицитно присуство метафоре „живот је сан“ огледа се и у предочавању стварности касног социјализма, која има квалитете хаотичног ониричког хронотопа, у којем се ствари одвијају збркано, нелогично, односно као у сну. Тако, рецимо, једна епизода из Денисовљеве реалности упориште налази у интертекстуалној вези са Татјаниним сном о банчењу у шуми, из Пушкиновог *Евгенија Оњегина*, због чега Бенчићева поводом тог примера говори о ониричком хронотопу.

Завршни текст који се издваја избором теме, насловљен је „Снивање и снови у аустралском крајолику“. Ива Полак у њему пише о веома популарном аборидинском роману *Карпентарија* (*Carpentaria*) књижевнице Алексис Брајт (Alexis Wright), објављеном 2006. године, али и о другим савременим аборидинским романима.

У том контексту ауторка покушава да читаоце упозна са *Сневањем*, појмом који је веома важан у аборидинској религији и култури, а који подразумева специфичан концепт времена. Тај концепт не познаје садашњост, прошлост, будућност, већ безвременост и бесконачност, због чега је налик нашем схватању времена у сну. *Сневање* је свето херојско време из далеке историје, када су човек и природа постали онаквима какви су данас. Али, оно је, у неодређеном смислу, и део садашњости, због чега се, као свевремено, не може фиксирати у времену.

Сневање подразумева чин стварања света, односно обликовање крајолика, па „крајолик постаје мјестом исписивања светих пјесама, мрежом такзованих путова Снивања који се називају линије пјесама (*song lines*)“ (*исто*, стр. 413). Стога Аборидини своје крајолике могу да „читају“, за шта је потребно посебно знање, које белци немају. Реч је о нама далекој, специфичној метафизичкој картографији, због чега су нам и њихови романи неразумљиви и неприступачни, односно не можемо их читати чак ни уз ослањање на наше (западњачко) колективно несвесно, јер код Аборидина неки од основних архетипова, попут, рецимо, змије, имају сасвим другачије значење и морамо их посматрати из угла особене аборидинске митологије.

Ствари се додатно компликују када аборидински писци почну да преплићу своје *Сневање* и нама познати „западни“ сан, што додатно отежава рецепцију њихове књижевности. Како је реч о култури „у којој се реализују метафоре, у којој живот *јест* сан“ (*исто*, стр. 421), овај текст је, да се послужимо Лотмановом терминологијом, својеврсни „семиотички прозор“ у „простор који тек треба испунити смислом“, тачније, који је, с аборидинског аспекта, већ увелико испуњен смислом, који култура Запада тек треба да одгонетне и упозна, уколико жели да прошири своја знања, па и свој поглед на снове.

У *Просторима снова* сан се пре свега посматра као књижевна чињеница, при чему феномен ониричког постаје полазиште за разматрање односа свести, подвести и несвесног, као и могућности преплитања сна и јаве, истине и фикције, реалистичког и фантастичног у књижевним делима. Сан се у већем броју текстова разматра као тематска јединица или као извор и подстицај различитим књижевним поступцима, а механизми „рада сна“, о којима је писао Фројд, као значајни за композицију књижевних дела насталих у XX веку, односно за обликовање књижевне грађе у сизи.

Осим савремене књижевности, разматрана су и средњовековна, ренесансна, маниристичка и барокна остварења, при чему је пажња посвећена и прози, и поезији и драми. Аутори указују на бројне и разноврсне функције ониричког у књижевним делима, као и на сложен однос појединца и друштва, индивидуалног и колективног, појединачног и општег који произилази из сучељавања сна и јаве, односно сневне или сновице, измаштане реалности и оне будне. Тиме се отварају не само поетолошки и естетски проблеми, већ и психолошки, егзистенцијални, али и гносеолошки, религиозни, па и метафизички.

Разматрању ових проблема и њиховом дубљем разумевању посебан допринос је дала аналитичка психологија Карла Густава Јунга, па би примена Јунгових ставова на књижевна дела, укључујући и његову теорију снова, што у овом зборнику углавном изостаје, могла послужити као полазиште за нека будућа истраживања. Тим пре, што Јунгове идеје, у првом реду она о колективном несвесном, како подсећа његова најзначајнија ученица Мари Луиз фон Франц, не чине доктрину, већ представљају почетак *новог схватања света*, које нам може послужити у откривању и тумачењу чињеница, како у свакодневном животу тако и у уметничким делима.

Оливера Жижовић
Државни универзитет у Новом Пазару
Депарتمان за филолошке науке
oljazizovic@yahoo.com

O ČEMU PRIČAMO KAD PRIČAMO O REKONSTRUKCIJI?

(Marko Juvan, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*, prev. M. Vitezović, Beograd: Službeni glasnik, 2011, 385 str.)

Zašto opet pisati o teorijskoj knjizi, koja je na slovenačkom objavljena pre devet godina (2006), a u srpskom prevodu Miljenke Vitezović pre četiri godine (tada je izašla i na engleskom)? Knjiga *Nauka o književnosti u rekonstrukciji: uvod u savremene studije književnosti (Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobne študije književnosti)* Marka Juvana je jedna od retkih i malobrojnih ostvarenja slovenačke naučne sfere, posebno nauke o književnosti, koje je uspelo da prevaziđe nacionalne granice kao i domaće književnoteorijske tradicije. To je takođe odgovor na početno pitanje, te razlog ponovne prezentacije i preispitivanja samog pojma rekonstrukcije.

Još pre globalne ekonomske krize (koju neki povezuju sa krizom vrednosti), a u vidu ekonomskih, političkih i kulturnih procesa poslednjih decenija 20. veka, Juvan u uvodu knjige uočava permanentnu krizu književnosti kao moderne discipline (prema de Manu to je njeno normalno stanje) – razloge „možemo tražiti u nekim opštim crtama postmodernog stanja na područjima saznanja teorije, naročito u dehijerarhizovanoj pluralnosti epistemologija, odnosno u krizi legitimizovanja“. Drugi niz razloga „povezan je sa slabljenjem metafizičkog (i moralnog, nacionalnog, političkog) prestiža beletristike u očima javnosti“. Svejedno autor krizu ne doživljava katastrofično, već u njoj vidi mogućnosti promene, odnosno samorefleksije struke – Juvanovim rečima, kriza „implicira i etiku odluke, nužnost činjenja opredeljenja, strategiju između dobrih i loših mogućnosti. Kriza nije toliko stanje stvari koliko stanje svesti, i to može biti kreativno, stimulativno stanje. Ona je jedna od prelomnih tačaka koja zahteva intelektualnu senzibilnost za prepoznavanje problema i etičku odgovornost za odluke“. U tom pogledu, institucija književnosti postavljena je pred dilemu hoće li se postepeno marginalizovati i postati ekskluzivni hobi malobrojnih intelektualaca (elita), ili će morati da pristane na svoju rekonstrukciju – pojmovno-metodološko i institucionalno preuređenje. Sa druge strane, karakteristična je i nestabilnost njenog predmeta, metoda i teorijskog aparata, što neprestano izaziva sumnju o autonomiji književnosti u institucionalnim i disciplinarnim okvirima.

Juvanova namera je, dakle, da s jedne strane (konceptualne, unutrašnje) promeni, prestrukturira i reinterpreтира pojmovni arsenal nauke o književnosti, a s druge (institucionalne, spoljašnje) istovremeno predpostavi promenu disciplinarnog osmišljenja i funkcije nauke o književnosti. Reč je o dekonstrukciji osnovnih pojmova i interdisciplinarnih istraživanja, refleksija epistemoloških uslova i transdisciplinarnih proizvodnja značenja, ukratko, o re-konstrukciji.

U tu svrhu, u prvom delu knjige, koji nosi naslov „Kako pisati teoriju i istoriju književnosti danas?“ Juvan se bavi pitanjima kako da dva tradicionalna stuba nauke o književnosti – teorija i istorija književnosti – odgovore na promenu paradigme. U prvom poglavlju („O književnosti teoretski; ka teoriji književnog diskursa“) Juvan predlaže da se teorija književnosti preoblikuje u teoriju književnog diskursa. Šta znači Juvanov, verovatno najuzbudljiviji predlog? „Ako književnost razumemo kao diskurs, književni tekst nam se javlja kao dinamičan, otvoren isečak iz unakrsnih procesa rađanja, razumevanja i obrađivanja značenja koja nastaju i istorijskim mrežama interpersonalnih, interlingvističkih, intertekstualnih i sociokulturnih odnosa, dakle, unutar društvene interakcije“. Teorija književnog diskursa na taj način kritički koristi pojmove postkolonijalnih kulturnih studija, posmatra tekst unutar kulturnoistorijsko polja kao jednu od mnogih semiotičkih praksi. To nam daje uvid u heteronomnost književnog diskursa: kako se konteksti književnog polja i šireg društvenoistorijskog okruženja prepisuju u tekst (analiza istorijsko-društvenih praksi), i kako književni iskazi pomenuti kontekst reprezentuju, vrednuju, interpretiraju, kako na njega reaguju i na njega utiču (ideološka dimenzija). Dakle, književnost nije samo telo tekstova, već se, „uz pomoć delimično institucionalizovane podele radnih uloga (proizvodnje, posredovanja, primanja i obrađivanja) ... razvija kao zamršen društveni podsistem koji ispunjava posebne kulturne funkcije (estetske, etičke, spoznajne)“ – književni diskurs pokazuje se kao važan, čak i nezamenljiv, za savremeno društvo.

Što se tiče istorije književnosti, u drugom poglavlju („O književnosti, istorijski: veliki žanr između priče i hiperteksta“) Juvan objašnjava da ona deli teškoće s ostalom historiografijom

(pripovedna proizvodnja prošlosti, istorija kao otvorena i protivrečna celina, iluzija naučnosti i objektivnosti itd.), pa zato mora „da se odrekne pretenzija za totalitetom i da sledi model otvorenog hipertekstualnog arhiva u kojem se otkrivaju kompleksnosti književnog polja i njegovih vremenskih preobražaja“.

Drugi deo knjige („Rekonstrukcije pojmova: tekst i kontekst“) posvećen je rekonstrukciji i reinterpretaciji nekih glavnih književnoteorijskih pojmova i koncepata. U trećem poglavlju („Priprema teksta: postmoderna tekstologija i elektronski mediji“) Juvan se bavi fizičkim i jezičkim oblikom teksta uopšte, tekstologijom, materijalnošću pisanja, digitalnošću i elektronskim medijima. U toj perspektivi tekst nije ni otrgnut od telesnosti svoga medija, ni zatvoren materijalni proizvod koji se ne bi mogao prevesti u drugačiji medij. Četvrto poglavlje („Struktura književnog teksta i događanje značenja“) tematizuje strukturu teksta, koja je uvek strukturiranje značenja, zatim, literarnost, jezičke elemente pisanja, zapisa i čitanja (događajnost i njihovu istoričnost) koji pritom aktiviraju znanja, doživljavanja, iskustva i sećanja. Juvan kaže da se struktura književnog teksta „ni u čemu suštinski ne razlikuje od struktura neknjiževnih tekstova. Ona je upravo tako sistemska pojava, a ujedno i istorijsko događanje značenja koje teče u aktivnostima pisanja i čitanja, kao i u njihovim društveno-kulturnim kontekstima“. Nakon toga, u petom poglavlju („Tekst i žanr“), Juvan se pita „kakav je odnos književnog dela prema ponavljanim strukturnim modelima, tj. šta taj odnos povezuje s drugim tekstovima“, kako teče i deluje razvrstavanje književnosti (genologija), kako se istorijski formiraju, egzistiraju i razvijaju književni rodovi i žanrovi itd. Juvan pokušava da pokaže kako rodovi i žanrovi ne slede unutrašnju formu (oni se razlikuju samo po sistemu), već su rezultat interakcije, „odnosa jezičkih osobina tekstova“ prema „intencionalnim činovima aktera“ književnog sistema u intertekstualnim i metatekstualnim procesima pisanja i čitanja. Na sličan način, u šestom poglavlju („Tekst i stil“), Juvan preispituje novija istraživanja stila književnog teksta – stilistika je u teoriji književnosti smišljena za proučavanje tropa i figura i analizu upotrebe jezika, ali je Juvan razume kao znak ili simptom povezan s književno posredovanim identitetom. Prema tome, stil je promenljiv i zavisi od različitih diskurzivnih konteksta, a ako ga tretiramo kao znak ideologije, perspektive ili subjektne pozicije, onda je njegov smisao „identitetna navigacija“. U sedmom poglavlju („Fikcija, stvarnost i zakoni“) Juvan postavlja pitanje kakav je odnos književnog diskursa prema ostalim diskursima (medijskom, političkom, ekonomskom, naučnom, religijskom), te kakav je njegov poseban odnos prema stvarnosti, i to obrazlaže na osnovu primera slovenačkih sudara književnog i pravnog diskursa (sudski proces protiv Matjaža Pikala i Brede Smolnikar). Osmo poglavlje („Prostori teksta, prostori konteksta“) fokusira se na geokulturne i semiotičke prostore književnosti. Odnos književnog teksta i stvarnosti razmatra kroz perspektivu prostora intertekstualnosti (i obrnuto, intertekstualnosti prostora), percepciju imaginarnog i doživljenog (stvarnog) prostora, te prostorne sintakse i transgresije. Poslednje poglavlje („Kulturno pamćenje i književnost“) bavi se vremenskom dimenzijom književnosti, koju Juvan istražuje kao „jedan od trajnih i dragocenih medija kulturnog sećanja: kroz palimpsestni sastav tekstova, kroz institucionalne okosnice kanona i kroz intertekstualna povezivanja, koja se javljaju u toposima, motivima i temama, žanrovima i citatnosti, i tokom vremena čuvaju kompleksna, naglašeno emocionalno obojena iskustva životnog sveta“. Oslanjajući se na svoju prethodnu knjigu *Intertekstualnost*, (srpski prevod 2013), Juvan zaključuje: „Intertekstualnost je, dakle, infrastruktura istoričnosti i društvenosti književnog dela,“ što je na kraju proširio na razumevanje važnosti soneta u istoriji slovenačke književnosti.

Rekonstrukcija nauke o književnosti na osnovi aktuelnih dešavanja u savremenoj nauci o književnosti prema Juvanu označava procesualnost i učestvovanje u oblikovanju novih mogućnosti ove nauke. Dakle, ako doslovno shvatimo podnaslov, ova knjiga je tek uvod, a dekonstrukcija rekonstrukcije i rekonstrukcija rekonstrukcije, *Re-de-rekonstrukcija nauke o književnosti*, predstavljaju samo pitanje vremena.

Rok Bozovičar
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Rok.bozovicar@gmail.com

ДВЕ ЧИТАЛАЧКЕ АУТОБИОГРАФИЈЕ О ДРУГИМА

(Драгана Вукићевић, Снежана Милосављевић Милић, *Огледавања*:*Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*, Филозофски факултет, Ниш, 2014, 392. стр.)

Наслов коауторске монографије *Огледавања: Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ* (2014) Драгане Вукићевић и Снежане Милосављевић Милић заснован је на интригантној игри речима: с једне стране, књигу сачињавају огледи и студије о писцима (Лазаревићу и Матавуљу), па се отуда може разумети и изведеница „огледавања“, док, с друге стране, поменута насловна лексема у свом семантичком пољу обухвата, уједно, метафору огледала и чин огледања – могуће је издвојити различите фигуре огледалних субјеката, као и неколико равни на којима се врши огледање и неколике о-гледа(л)не инстанце. У књизи *Огледавања: Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ* опуси двојице аутора српског реализма преломљени су кроз визуру два разнотона а кохерентна читалачка чина. Може се, дакле, рећи да су ауторке – историчарка књижевности (Драгана Вукићевић) и теоретичарка књижевности (Снежана Милосављевић Милић) – пружиле властите читалачке аутобиографије о другима, будући да је у избору писаца садржан гест самоогледања, те, тако, шест текстова Снежане Милосављевић Милић и два текста Драгане Вукићевић посвећени су Лази Лазаревићу, односно, обратно, као у огледалу, шест текстова Драгане Вукићевић и два текста Снежане Милосављевић Милић посвећени су Симу Матавуљу. „Фигуре читања“, као фигуре (само)огледања у прочитаном, у књизи *Огледавања: Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*, постају модус преламања стваралаштва Лазе Лазаревића и Сима Матавуља кроз бинарну читалачку оптику (оптику двеју ауторки), тј. процес двоструког виђења, модус читалачког саодношења и са(о)гледавања књижевних дела двојице српских писаца. Књига *Огледавања: Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*, стога, отвара двокрилна врата у наративне светове – виртуелне, скривене, могуће... прозе српског реализма, што се симболички дочарава управо сликом таквих једних (а двојних / двоструких) врата, односно портретима двају писаца (Лазаревића и Матавуља) на корицама књиге.

Поред адекватног и добро одабраног наслова, за ову монографију карактеристична је и брижљиво осмишљена композиција. Оквирни, али не облици у српском реалистичком роману, већ оквирни есеји „Огледавања“, заправо су два текста Снежане Милосављевић Милић, посвећени испитивању реторичких аспеката прозе а) Лазе Лазаревића (први текст у књизи „Приповедачко вишегласје у приповеци ‘Први пут с оцем на јутрење’“) и б) Сима Матавуља (завршни текст у књизи „Реторички потенцијал приповедачевог говора у роману *Бакоња фра Брне*“). Оквирни и уоквирени текстови подељени су у два сегмента (први „Лаза Лазаревић“ и други „Симо Матавуљ“), а сваки од њих састоји се од осам текстова (6:2 и 6:2), те се у првом налазе тумачења прозе Лазе Лазаревића, а у другом читања опуса Сима Матавуља. У текстовима Драгане Вукићевић о Матавуљу даје се преглед по правилу већег броја приповедака, што је у складу са књижевноисторијским методом, којим се прати генеза Матавуљевог стваралаштва, док Снежана Милосављевић Милић тумачи углавном засебне Лазаревићеве приповетке, највише приповетке „Ветар“ и „Швабицу“, тј. на појединачним приповеткама овог писца демонстрира апликативност одређеног књижевнотеоријског метода.

За разлику од ранијих проучавања Лазаревићевих приповедака, у којима је у фокусу био етичко-идеолошки план текста и која су се махом заустављала на приповеткама „Све ће то народ позлатити“ или „Први пут с оцем на јутрење“, Снежана Милосављевић Милић истиче поливалентну симболичност, модерност и отвореност за савремене књижевнотеоријске приступе приповедака попут „Ветра“ или „Швабице“, где симболичке белине, празнине, прекиди у дискурсу постају места која позивају на урањање у причу и тумачење оних њених делова обележених феноменима ненаписаног / неисписивог, неизговореног / неизговорљивог, непрочитаног / нечитљивог, где сваки траг неке претходеће приповести ре-креира разлику у чину читалачке актуелизације текста. На трагу теоријских поставки Мари-Лор Рајанове, Дејвида Хермана, Јана Албера, Монике Флу-

дерник и Вернера Волфа, Снежана Милосављевић Милић уводи појам виртуелне претприповести (близак и појму „претконтраприповест“ Џералда Принса), којим, као погодним методолошким инструментом, тумачи приповетку „Ветар“, позивајући се, притом, и на термине „принцип минималног одступања“ и „феномен урањања“ Мари-Лор Рајанове. Тумачећи приповетку „Ветар“ у контрасеру (почевши од издвојеног феномена виртуелне претприповести) и анализирајући функцију прескриптивних матрица, које у процесу читања активирају ненеписана / неисписива поља значења, Снежана Милосављевић Милић истиче значај итерација и наративних репетиција на којима почива сиже „Ветра“ и које би биле текстуални двојник у психоанализи познатог механизма присиле понављања, повезаног, у наредној студији Снежане Милосављевић Милић „У мрежи испреплетених времена – Хофман, Фројд и Лаза Лазаревић“, са мотивом јунак(и) а двојника (Јоца и Јанко, мајка и Ђорђе, девојка из болнице и Каролина-Марија-Станка), али и наратива-двојника, односно поступка удвајања сижејних (микро)сцена (било путем (при)сећања или снова, као виртуелних наратива). Евоцирање трауме из детињства, потиснуте и ре-креиране на нивоу фабуле „Ветра“, свој одраз у читању-огледавању Снежане Милосављевић Милић налази у наративном механизму итерација, ретроспекција и уметнутих, секундарних наратива, што кореспондира, како ауторка показује, са увидима Жила Делеза о природи несвесног, које је увек итеративно, серијално, проблемско и упитно. Са становишта когнитивне наратологије и психодинамичке психијатрије (где Лазаревићев знак код ишијаса неприписан Лазаревићу, или учења Жана Мартена Шаркоа и Пјера Жанеа, врло вероватно приписана Фројду, фигурирају као својеврсне виртуелне претприповести), ослањајући се на појам „несвесне интерференције“ Лазаревићевог професора Хермана Хелмхолца, али још много више на Фројдов концепт „*Das Unheimliche*“ (1919), инспирисан Хофмановом приповетком „Пешчани човек“, Снежана Милосављевић Милић, у студијама „У мрежи испреплетених времена – Хофман, Фројд и Лаза Лазаревић“ и „Болест, слепило, потискивање – ‘Ветар’ Лазе Лазаревића“, кроз анализу понављања (као поступка карактеризације ликова, механизма моделовања сижеа, али и функције чина сећања / писања / приповедања / читања), разматра приповетку „Ветар“, као „текст-трауму“ и специфични дискурзивни симбол литераризоване „трауме нечитљивости“. Уочену „трауму нечитљивости“ у приповеци „Ветар“ могуће је повезати са феноменима симболичке белине, драме писања и „реторике одгоде“, о којима Снежана Милосављевић Милић пише у студији „Швабица“ или реторика одгоде“. „Реторику заслепљености“ приповедних инстанци и означитељску итерабилност наративног проседа „Швабице“ Снежана Милосављевић Милић тематизује увођењем појма „реторика одгоде“ и сагледавањем чина писања / читања као драме одгајања (при чему демановски концепт нечитљивости и деридијанска идеја трага постоје као теоријско-методолошке претприповести), чиме се указује на непорециву актуелност и отвореност за савремена постструктуралистичка и пост-постструктуралистичка тумачења Лазаревићевих приповедака, посебно остварења попут „Ветра“ и „Швабице“. Ипак, појмови попут „виртуелне претприповести“ (Снежана Милосављевић Милић) и „скривених наратива“ (Драгана Вукићевић) представљају ново поглавље у српској наратологији, зачетке ере посткласичне и когнитивне наратологије, те би обе ауторке свакако требало да се нађу и у поглављу о наратологији метакритичког бедекера кроз савремену српску књижевнотеоријску мисао *Критика и метакритика* Игора Перишића. Читања Лазаревићевих читалаца представљају два текста „Критика и идентитет“ Снежане Милосављевић Милић и „Душа је чекала Лазу К. Лазаревића“ Драгане Вукићевић. Огледавање (ауто)биографског, научног (медицинског) и (мета)критичког дискурса у студији *Лаза К Лазаревић, лекар и писац* (1938) нишког лекара и писца Милоша Н. Ђорића, али и гест самоогледања књижевног критичара у опусу и биографији једног писца (Лазе Лазаревића) предмет је студије „Критика и идентитет“ Снежане Милосављевић Милић, док се Драгана Вукићевић у студији „Душа је чекала Лазу К. Лазаревића“ бави књижевнокритичком рецепцијом и евалуацијом књижевног дела Лазе Лазаревића од стране савременика, такође писца, Лазе Костића, у чланку „Лаза К. Лазаревић“ (1891) и А. Г. Матоша, у идентично насловљеном чланку из 1902. године, чему се припајају ставови критичара Милана Кашанина из огледа „Светлост у приповеци Л. Лазаревића“ (1968). Оштро сучељени ставови:

добар, примамљив контраст (Костић), или рђаве метафоре, неконгруентна поређења (Матош, Кашанин), Драгана Вукићевић помириће кроз концепцију катахрeze, као доминантног тропа Лазаревићевог књижевног дела, тропа који доказује могућност исписивања душе у реализму, кроз стилски упечатљиве укрштаје тургењевљевске поетичности и гогољевског хумора.

Однос текста и контекста, тј. читање књижевних дела Сима Матавуља у календарском контексту тема је студије Драгана Вукићевић „Календарске теме-прилози у *Дубровнику* и *Голубу*“. Захваљујући специфичној контекстуализацији и перспективизацији коју пружа периодична публикација, Драгана Вукићевић издваја опозицију Београд : Дубровник (опозицију која би можда остала и непримећена ако се при тумачењу не би узео у обзир контекст периодика), тј. два различита модуса сликања (казивања / читања) града, указујући притом и на статус еротског и свесну аутоцензуру аутора, тј. на обраћање пажње на публику (читаоце календара) којој се обраћа, те на теме које су примерене датом контексту периодика, а које су са њим неконгруентне, што упућује на двосмерни процес утицаја: часописа на хоризонт очекивања читалачке публике, али и читалаца на обликовање књижевних дела која се у датом периоду јављају. Однос приповедне стратегије и начина карактеризације ликова (типизација / индивидуација), унисона перспективизација приказаног света или пролиферација перспектива, приближавање типском обрасцу календарске приче или одступања од њега, теме су којима се Драгана Вукићевић бави у овој студији, кроз анализу приповедака „Поп Агатон“, „У Филадельфији“ и „Здухач“ (објављених у календару *Дубровник*), односно приповедака „Петљина цура“ и „Наумова слутња“ (објављених у календару *Голуб*), са посебно подробним тумачењем приповетке „Наумова слутња“, њеног односа према народним легендарним причама, Толстојевој хришћанско-дидактичној прози, Библији као архитексту, дикенсовском типу пригодних, божићних прича, где ауторка нарочито истиче рецепцијску напетост која се ствара у судару двају некомпатибилних наративних образаца – реалистичке приповетке и библијске параболе о греху, напетост некарактеристичну за календарски контекст и устаљене читалачке навике, напетост којом се указује на иновативност Матавуљевих календарских прича. Примамом контраста између два типа наратива – реалистичке и библијске приче, као и трансжанровским идентитетом јунака, кинестетичношћу Матавуљеве наративне, ритуалима свакодневнице, обиљем детаља, ефектом стварног, секуларизацијом религиозног сижеа и сакрализацијом реалистичког сижеа, односом реалистичке приповетке и религиозно-поучне приче бави се Драгана Вукићевић у студији „Религиозне теме – Матавуљево зрно вере“, док студија „Матавуљев либар“, заправо предговор издању изабраних Матавуљевих дела које је ауторка приредила за Антологијску едицију „Десет векова српске књижевности“, представља незаобилазан прегледни рад о целини Матавуљевог стваралаштва, прави увод у читање Матавуља, (п)опис како тематско-мотивских тако и стилских одлика Матавуљеве прозе, где се посебно истиче „поетика ока и уха“, Матавуљев „освајачки“ дар (извањац постаје инсајдер), приповедачко умеће („мајстор приповедач“), познавање језика, ругалачка вештина, феномен смеха (битан за ауторку и код Матавуља и код Лазаревића), антижанровски обрасци и притајене конфликтне ситуације (по Андрићу, врло опасне). Модуси перспективизације и тематизације женских ликова у роману *Баконја фра Брне*, у студији Драгана Вукићевић „На острву мушкараца – *Баконја фра Брне*“, одраз су ауторкиних континуираних бављења еротолошком проблематиком, с тим што се, у овој студији, инвентивно комбинују еротологија и наратологија, како би се издвојиле различите презентације жене и варијантни модели читања женског идентитета у роману *Баконја фра Брне*, роману који се, како Драгана Вукићевић показује, огледао у већ постојећим и традицијски посредованим, „готовим“ приповедним матрицама: фолклорним мрсним причама (посебно оним о похотним поповима, где опуси Ђ. Јакшића и С. Матавуља пружају увид и у стилскотиполошке дистинкције између романтизма и реализма), традицији карневалске литературе, средњовековним алегоричким текстовима, појединим књижевним делима фолклорних реалиста, или, пак, у натуралистичкој урбаног прози. Читању Матавуљевих градова посвећене су студије Драгана Вукићевић „Урбане теме-шетња фикцијски Београдом“ и „Медитеранске теме-градови у које море улази“. У обимној студији „Урбане теме-шетња

фикцијским Београдом“, подељеној на сегменте „Естетика као извођач грађевинских радова“, „Београд, голобради младић, у огледалу сукобљених наратива“, „Кроз Београд живих боја“ и „Конструкција социјалног идентитета“, комбинујући семиотику, студије културе, Фукоово тумачење хетеротопије, етнoлошка и социолошка истраживања, упоредном анализом, сапостављањем и(ли) огледавањем научних, историографских, и литерарних, књижевноуметничких текстова, Драгана Вукићевић скицира Матавуљеве фикционалне представе Београда (а посебно кроз поступак контрастивне анализе и поређења Београда С. Сремца и С. Матавуља), где се нарочито издвајају хронотопи улице, трга и кафане, а Београд сагледава у динамици метаморфозе и турбулентне протејске измене, као „мултикодирано место – пресек многих места.“ Феномен „урбанизације“ (термин Мари-Жанин Чалићеве) и за имагологију (овом дисциплином Драгана Вукићевић континуирано се бави, како у *Анархији текста*, тако и у бројним радовима, нпр. у раду у зборнику *Други о Србима – Срби о другима*) карактеристичан поступак формирања бинарних опозитних парова, Драгана Вукићевић иновира тумачењем конфронтираних „двостепених опозиција“ – турско : европско и европско (страно) : српско (домаће) – чиме ова ауторка даје несумњиво релевантан прилог разматрању односа традиционалног и модерног у српској књижевности на прелазу из XIX у XX век. „Социолику“ Београда, којим се Драгана Вукићевић бави у студији „Урбане теме-шетња фикцијским Београдом“, одговара анализа „етнолика“ (термин Анџуна Ападураја) медитеранских градова у „Бокелским новелама“ Сима Матавуља („Бодулица“, „Љубав није шала ни у Ребесињу“, „Ђуро Кокот“, „Нови свијет у старом Розопеку“, „Др Паоло“, „Догађаји у Сеоцу“ и „Први Божић на мору“), издвајање и тумачење Матавуљеве нове парадигме Медитерана и специфичности Матавуљевог „медитеранског писма“, кроз помно и подробно праћење модуса огледалског интерферирања документарне и фикцијске прозе, тј. „факцијског и фикцијског, субјективног и објективног, личног и колективног.“ (стр. 249) Анализом мотива греха и типологизацијом ликова грешника у прози Сима Матавуља, у студији Снежане Милосављевић Милић „Грех и грешни људи у приповеткама Симе Матавуља“ (подељеној у сегменте: 1. „Разбојништво и убиство“, 2. „Родитељски грех“, 3. „Прелуба“, 4. „Незаконито дете“ и 5. „Неучињено милосрђе“) затвара се низ уоквирених текстова у *Огледавањима*.

Термини „виртуелна претприповест“ и „скривени наративи“, које су увеле ауторке, чланице међународне асоцијације наратолога *European Narratology Network*, Снежана Милосављевић Милић и Драгана Вукићевић, термини којима се отвара ера посткласичне и когнитивне наратологије у Србији, значајан су помак у домену књижевнотеоријског проучавања српске књижевности (помак настао читањем прозе српског реализма), док је издвајање феномена смеха у приповеткама Лазе Лазаревића („Смех у белом“ Драгане Вукићевић) битно нов књижевноисторијски увид у стилски аспект стваралаштва овог аутора.

Монографија *Огледавања: Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ* Драгане Вукићевић и Снежане Милосављевић Милић компактан је укрштај књижевноисторијске синтезе (Драгана Вукићевић) и књижевнотеоријске анализе (Снежана Милосављевић Милић), целовито и кохерентно (иако двоструко) писмо и дијалoшки метод читања као и са(о)гледавања лазаревићевско-матавуљске „шаре“ на „постави“ бинарног ауторског (читалачког) ткања (књига *Огледавања: Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ* објављена је у едицији *Разбој* Филозофског факултета у Нишу) Драгане Вукићевић и Снежане Милосављевић Милић.

Обележавајући четрдесетогодишњицу од смрти Сима Матавуља, Иво Андрић приметио је како је Матавуљ био за живота популаран писац, о којем су се афирмативно изражавали и публика и књижевна критика, додавши „Историчари књижевности су, у већини, значавали његово књижевно дело истим или сличним речима и често га хвалили, да не би морали да га проучавају.“ Супротно Андрићевој тврдњи, Драгана Вукићевић и Снежана Милосављевић Милић показале су, монографијом *Огледавања: Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*, да је књижевно дело Сима Матавуља и Лазе Лазаревића и данас актуелно и изазовно за бројна нова књижевнотеоријска и књижевноисторијска читања. Као што је у тексту посвећеном Матавуљу „О мајстору приповедачу“ Иво Андрић изнео

елементе властитог аутопортрета, Драгана Вукићевић и Снежана Милосављевић Милић, монографијом *Огледавања: Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*, пружице су своје ауто-биографије о другима и уједно позвале читаоце и читаатељке на предузимање властите авантуре читања као (само)огледања у никад до краја прочитаном опусу Лазе Лазаревића и Сима Матавуља.

Милица В. Ђуковић

Институт за књижевност и уметност
tiskicvet38@gmail.com

UDC 821.162.3.09 Kundera M.

Milan Kundera aneb Co zmůže literatura. – Brno : Host, 2012. – 314 s.

Зборник радова о делу Милана Кундере, који носи поднаслов *Шта књижевност може да превлада*, настао је у вези са научним симпозијумом одржаним од 28. до 30. маја 2009. године у Брну, у част пишевог осамдесетог рођендана. Институције које су помогле у организацији и одржавању скупа биле су Масариков и Карлов универзитет, Академија наука Чешке Републике, ЈАМУ (Јаначекова академија лепих уметности), Моравска земска библиотека, Универзитет Лимијер Лион 2 и Универзитет Ла Сапијенца у Риму. Иако је излагање на скупу било билингвијално – радови су се излагали на француском и чешком језику, монографија изабраних студија која излази три године после скупа, садржи текстове само на чешком језику. Она је објављена тек пошто је француска издавачка кућа Галимар (Gallimard) из Париза објавила у престижнјј едисији „La Pléiade“ двотомни избор петнаест Кундериних дела насталих од шездесетих година до данас, почев од збирке приповедака *Смешне љубави* (Směšné lásky 1970) завршно са књигом есеја *Сусрет* (Une rencontre 2009).

Милана Кундери (1929) српској читалачкој публици не треба посебно представљати, будући да његово монументално дело, како романескно тако и оно есејистичког карактера, увек буди пажњу и интересовање без обзира на генерацију читалаца. Подсетимо се само податка, да је књижевник пре равно тридесет година напустио своју домовину и трајно се настанио у Француској, где је захваљујући тадашњем председнику Франсоа Митерану добио француско држављанство 1981. године. Неколико година потом, пишући есеје на француском језику, Кундера ће променити књижевни фон, али и језик својих романа, почев од романа *Успоравање* (La lenteur) из 1995. године.

Учесници симпозијума су на више начина повезани са личношћу и делом чувеног писца; неки деле судбину Чеха који су напустили домовину и живот провели у егзилу, где су остварили успешне каријере предавача на престижним светским универзитетима (Хана Воазин–Јехова, Хелена Коскова, Силвие Рихтерова, Петар Штајнер); неки од водећих чешких књижевних критичара и теоретичара XX века такође су учествовали на скупу (Франтишек Вшетичка, Алеш Хаман, Милан Јунгман, Милан Сухомел, Мојмир Григар), поједини учесници су и аутори монографија о делу Милана Кундере (Томаш Кубичек, Јакуб Чешка, Масимо Рицанте, Хелена Коскова). Својим рефератима на скупу су учествовали и преводиоци Кундериних дела на италијански (Масимо Рицанте) и исламски језик (Фридрих Рафнсон) као и универзитетски предавачи у Чешкој (Онджеј Сладек, Бохумил Форшт, Лубомир Махала, Јан Глуст, Петар Бубењичек, Јиржи Котен), у Пољској (Љотр Садковски, Ана Журавска), у Словачкој (Тибор Жилка), у Гренади (Бертран Вибер), у Француској (Ги Скарпета, Мартин Петрас), у Сједињеним Државама (Томас Павел, Петар Штајнер) и Аустрији (Гертруда Занд). Међу учесницима се нашао и пољски књижевник и преводилац са француског језика – Марек Бјенчик, на кога је Кундерина поетика извршила, како сам каже, велики утицај, као и француски есејиста Лакис Прогидис, оснивач књижевне ревије *L'Atelier du roman* (1993) у којој је Кундера објављивао своје текстове.

Према тематици којом сагледавају дело Милана Кундере, текстови тридесетак реферата подељени су на четири тематске целине међу којима се најпре пажња посве-

ћује књижевном и филозофском аспекту Кундерине поетике, потом пишчевој есејистици, објективној и субјективној рецепцији Кундериног дела и представљању Кундере у интермедиијалном и интертекстуалном контексту. С обзиром на побројану тематику којом се приступало Кундериним књижевним опусу, у овом избору радова проналазимо да су ипак најбројније студије посвећене анализи изабране проблематике пишчевих романа, као и међукњижевним везама, иако су присутне и личне импресије у виду козерија, цртица, есеја и књижевне критике.

Студије о књижевном делу Милана Кундере настоје да поново осветле најкарактеристичније теме којима се писац бавио у својим романима, при чему су аутори једнако желели да поброје најфреквентније мотиве у њима, пружи дефиницију појма бића Кундерине поетике, представе семантичку структуру романа, и покушају да доведу у везу пишчеву поетику са феноменологијом и политиком. Прва, уврштена у ову монографију, је студија Силвије Рихтерове која сведочи о ауторкином посвећеном интересовању за Кундерино дело, јер у њој сабира компилацију, како се чини, својих ранијих истраживања различитих елемената пишчеве поетике, чији синхрони преглед на овом месту представља. Рихтерова пре свега истиче лепоту као кључну реч Кундерине поетике, односно естетску ф-ју романа из којих као важне теме издваја: дуализам душе и тела, проблем идентитета, љубав и лепоту. У раду једнако говори о улози игре и композиције у вези са архитектоницом Кундериних романа, као и о односу засебних романа према музици. Синхроно разматрање завршава констатацијом да у Кундериним романима изостаје катарза – моменат до ког се долази посредовањем анагноризме или преласка јунака из незнања у знање. Теме Кундерине прозе на које се Хелена Коскова концентрисала у свом реферату су лирско доба и *homo sentimental* – за које каже да су блиско повезане са темом кича. Коскова истиче да се Кундерино схватање прозе као антилирске поезије изразито манифестује већ у његовом раду са језиком који је програмски веома једноставан, јер писац у приповедању избегава било какво украшавање или лиризацију. Његове метафоре нису поетичне већ егзистенцијалне. Из рада Коскове сазнајемо да је код Кундере реч идеограм теме, чијом променом се нарушава оштроумна структура интертекстуалне повезаности. Тема је изражена једном речју или синтагмом којом се испитују одређени феномени чији је задатак да кажу нешто ново о егзистенцијалној ситуацији човека у свету. Коскова закључује да су теме лирског доба и *homo sentimental* у блиској вези са распадом вредности и откривају комичност и опасност, истакнуте потребом за трансценденцијом у којој идеологија, мода доба, чак и слика властитог ја, наметнутог другом, постаје замена за апсолутно.

Хана Воазин–Јехова је настојала да у свом реферату прикаже карактеристике личности и етичку поруку у романима Милана Кундере; Кундерине личности нису једнозначне, већ су у питању бића–знакови, бића–хипотезе, бића–дефиниције која позивају на питања о границама овога света. Ауторка напомиње да се Кундерини ликови не трансформишу у инсекте као код Кафке или Шульца, међутим, иако се крећу колико–толико у границама вероватноће и живе у стварном свету без било какве назнаке утопије или ухроније, Кундери једнако није циљ да његова дела буду документарног карактера. Као важну тему Кундерине поетике, она издваја тему заборавља. Бертран Вибер се такође концентрише на приказ и анализу појма бића у Кундериној прози. По њему се „биће“ јавља као створени свет у коме се налази и наша наметнута људска судбина, у којој можемо, али и не морамо, да пронађемо смисао. Дешифровањем појма бића у Кундериној прози, дотичући се притом хусерловске и хајдегеровске феноменологије, Бертран Вибер покушава да покаже како су Кундерини романи ипак изграђени на песничким метафорама, што је потпуно парадоксално свим пишчевим тврдњама изреченим против поезије. У закључку Вибер наводи да је Кундерино романескно стваралаштво, заправо елегијска носталгија за поезијом.

У духу традиционалне чешке структуралистичке школе, Франтишек Вшетичка студијом о морфологији Кундериног романа *Шала*, пружа занимљив увид у семантичку структуру пишчевог првог романа, издвајајући као доминантне целине такозване парадоксе које он дели на велике, мале, конститутивне и комбиноване. Сваку групу парадокса чине изабрани мотиви који својим особеностима увек доносе супротан ефекат од

очекиваног и жељеног исхода, те представљају својеврсну антитезу интенција главног протагонисте романа – Лудвика. Док у својој студији Алеш Хаман издваја еротске и сексуалне мотиве из Кундериних романа, подвлачећи да они имају значајно место и представљају сложену структуру различитих становишта у поетици писца. Та становишта су веома разнородна, чак и супротна, као што су секс и стид, телесност и душевност, либертинство и љубав. Хаман нас подсећа да су наго тело и његови делови у Кундериним романима спојени са низом значењско–естетских конотација (најчешће негативних или ироничних). Потпуно различите мотиве издваја Томаш Кубичек који се у својој студији ретроспективно окреће Кундерином есеју под називом „Český úděl“ у коме се говори о судбини чешког народа у одсудном тренутку када је и био написан (у зиму 1968). Кубичек препознаје да су рационалност и критичност, у Кундерином тумачењу, управо они стубови о које би национална егзистенција могла и требало да се ослони, и уз које ће преживети било каква искушења времена. Из поменутог Кундериног есеја издваја најважније мотиве – симболе који читаоца задржавају у вредносном и социокултурно заснованом систему; то су: отац, пријатељ, отаџбина, историја и право на њу, као и припадност историји. Ове мотиве аутор студије препознаје и у каснијем Кундерином стваралаштву које писац деконструише и демитизује. Јакуб Чешка пак, каже да симболи код Кундере постају врста емитера чежње прилично добро расуте у његовој прози. Чешка Кундерин рукопис чита као саморефлексиан, и каже да се из њега могу конституисати поједини мотиви или читави системи мотива. У својој студији он се интересује за првобитно метафоризован – белетризован свет јунака Кундериних романа, при чему је сваки од њих метафоричан препис. За интерпретацију својих ставова, Чешка бира Кундерине романе писане на француском језику и каже да у њима налази почетак метонимијске мотивације ликова која стоји у контрасту са првобитном метафоричном мотивацијом – где центар романескног света постаје догађај, уместо ранијег говора (или приповести).

Јиржи Котен потпуно другачијег става од наведених, описује свет у коме се одигравају фиктивни догађаји Кундериних романа. По њему је покретач радње у роману увек конфликт између света и јунака. Невидљива сила која утиче на живот јунака је најчешће политичка идеологија. Котен сматра да без сумње политика има једну од најважнијих улога у збивањима описаним у Кундерином романима, а за низ критичара представља чак и једини кључ за њихову интерпретацију. Оваквог става ће бити и Ги Скарпета, коме је припала част да својим излагањем отвори научни скуп рефератом под називом „Политички Кундера“. Помало провокативног и помпезног наступа, Скарпета окупљеним учесницима и слушаоцима скупа, у Кундерином родном граду, саопштава да је Кундера француски писац. Своје тврђење оправдава, не само чињеницом да је Митеран доделио Кундери француско држављанство, већ тврдњом да је Кундера лично превео своје романе са чешког језика на француски са намером да њихова француска верзија има исту „аутентичност као и оригинал“, те да би се као таква, његова дела проучавала на одсеку за француску књижевност – никако на славистици. Скарпета подвлачи да се поглед на комунистичке режиме у првим Кундерином романима, не концентрише на њихова политичка становишта, већ на субјективне ставове које они изазивају или му пружају потпору. Превладавање озбиљности у тако описаном државном систему, искључује било какву могућност ироније, игре или провокације, која би била схваћена као угрожавање друштвених вредности.

Бурну рекацију слушалаца на скупу изазвало је излагање Јана Тлустог који је желео да укаже на феноменолошке трагове у делу Милана Кундере ослањајући се на пишчеве ставове изречене у есеју „Потцењено Сервантесово наслеђе“ (Zneuznávané dědictví Cervantesovo). На доста натегнут начин, Тлусти показује повезаност Кундере и Хајдегера, што ће му остали учесници скупа веома замерити. Он каже да се може пронаћи неколико суштинских аналогија између Хајдегерове анализе људске егзистенције представљене у делу *Битак и време*, и анализе егзистенције у Кундерином романескном делу. Издвајајући три онтолошке доминанте наше егзистенције које Хајдегер препознаје у расположењу, разумевању и говору, Тлусти сваку од наведених доминанти доводи у везу са јунацима Кундериних романа. На крају закључује да егзистенцијалне категорије сачињавају ипак само помоћни речник чијим посредством Хајдегер обухвата темпоралну димензију бића.

О Кундериној наратологији и обликовању читаоца писала је Гертруда Занд, истичући да Кундерин приповедач свој ауторитет различито примењује. Зандова полази од Изеровог појма имплицитног читаоца, да би кроз анализу романа *Неподношљива лакоћа постојања* приметила да се ради о позицији ауторског приповедача који се експлицитно проглашава за творца фикције и своју моћ манифестује управо над исприповеданим светом. Пуно питања које Кундерин приповедач покреће, оставља мало простора за читаоца, његову креативност и постављање питања. С тим у вези, ауторка студије закључује да је структура текста Кундериног романа доминантна наспрам активне структуре рецепције, тако да би се уместо имплицитног читаоца, код Кундере једнако могло говорити и о обликованом читаоцу – према терминологији Умберта Ека. Занимљив је и текст Мартина Петраса који говори о три периода рецепције Милана Кундере у Француској. Он пре свега узима у обзир монографије чешких и француских аутора о поетици чешког писца, чији текст сâм Кундера прихвата и одобрава, али и бројне чланке француске књижевне критике. Међутим, Петрас се осврће и на веома лошу критику о Кундери коју је написао Милан Јунгман у тексту „Kunderovské paradoxy“ 1986. године, којим се Кундерине списатељске интенције поистовећују са бестселером и угађањем укуса западњачкој читалачкој публици. Иако овај текст не прихвата и сматра да је то Јунгманово претеривање, Петрас жели да покаже како се о Кундери – светски познатом и признатом аутору, нису писали само хвалоспевии, већ да су му се озбиљно замерали различити елементи везани за поетику романа. О рецепцији Кундериних дела на Исланду говори Фридрик Рафнсон, Кундерин преводилац, поредећи га са исландским ауторима и подвлачећи Кундерин велики утицај на каснији избор светски познатих аутора, чија су дела потом, била превођена на исландски језик.

О Кундериној есејистици писали су Милан Сухомел, Томас Павел, Мартин Ризек и Онджеј Сладек. Сладек говори о првом Кундерином есеју који се дотиче проблема односа фикције и стварности – „O sporech dědictých“ (1955). Пажњу даље посвећује доживљавању стварности и уметности романа које Кундера најметодичније излаже у романима. Кључни појам који проналази код Кундере, је вероватноћа – где се вероватно и очекивано, доживљавају као претпоставка нашег текућег живота у актуелном свету. С тим у вези закључује, да задатак романа није да истраје у вероватноћи, већ да вероватноћу доведе у питање и упозори на могућност, да ствари нису онакве каквим се чине. О екранизацији Кундериних романа са различитих становишта говорили су Петар Бубењичек и Тибор Жилка, а о утицају класичне музике на Кундерину поетику Ана Журавска. Интертекстуално читање Кундериних романа интерпретирани су у својим рефератима Пјотр Садковски и Лубомир Махала.

Свеукупним прозним стваралаштвом које броји три драме, једну збирку приповедака, десет романа и пет књига есеја, Кундера трајно завештава културно и књижевно наслеђе новим генерацијама читалаца, али и сведочанство о европским превирањима двадесетог века. Представљањем различитих егзистенцијалних ситуација, приказом могућности демонстрирања слободне воље и положаја бића у свету, својим делом, као што смо имали прилике да из поменутих радова закључимо, Кундера више поставља питања, него што жели или се усуђује да пружи коначне одговоре. Трајност и универзалност његовог романеског стваралаштва огледа се у његовом диверзитету, у непрекидној потреби за испитивањем ограничења и „зидова“ савременог света у коме живимо. Кундерини романи не губе своју актуелност будући да се баве универзалним темама чијем читању се може приступити на увек нови начин, у што смо могли да се уверимо из реферата ове монографије. Становишта са којих се може посматрати и приступити њиховој анализи једнако су разноврсна. Дакако да је током година било доста критика које су налазиле замерке на рачун Кундерине поетике, садржаја његових романа и става књижевника који се из њих назирао. Међутим, ваљало би ипак имати на уму и речи једног од Кундериних најгласовитијих критичара – Милана Јунгмана, којима бисмо приказ о монографији, симболичног назива *Шта књижевност може да превлада*, желели да завршимо. Иако првобитно није учествовао на симпозијуму, Јунгманов кратак опис односа са Кундером, забележен је у монографији у виду кратке цртице у којој читамо: „Никада не бих тако свесрдно посветио пажњу његовом (Кундерином) делу, када би оно

било ништавно. Напротив, по мени је важан изузетно карактеристичан развој једне приповедачке традиције чешке књижевности, што му нико не може оспорити“.

Ивана Кочевски
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
meluzina2003@yahoo.com

UDC 821.161.1-14.09

Шталь Хенрике, Рутц Марион (сост.). *Имидж, диалог, експеримент*
– *поля современной русской поэзии*. München – Berlin – Washington/D.C.:
Verlag Otto Sagner, 2013.

Том материалов одноименной научной конференции, проходившей 17-20 марта 2010 г. в Бернкастеле-Кузе на Мозеле (Германия), уникален сразу в нескольких отношениях. Во-первых, он открывает новую серию «Neuere Lyrik: Interkulturelle und interdisziplinäre Studien» («Новейшая лирика: Межкультурные и междисциплинарные исследования») и знаменует собой проникновение науки в ту сферу, которая в традиционной филологии считается наиболее проблематичной: современный литературный процесс как часть динамичной, находящейся в процессе непрерывного становления истории литературы. Во-вторых, выпущенный за пределами России сборник публикует исключительно русскоязычные статьи, при том что представляет работы исследователей из разных стран, манифестируя тем самым значимую связь объекта исследования и языка его описания. И, в-третьих, при наличии определенной методологической программы составителей (о которой ниже) сборник открывает широкую панораму научных школ, вкусов и мнений, маркируя различные направления рецепции и обозначая возможные пути будущих исследований. В этом смысле мы имеем дело с, без преувеличения, пионерским трудом, в известном смысле манифестом, значение которого трудно переоценить.

Вступительная статья составителей демонстрирует, насколько осознанной был выбор методологии. Три тематических раздела книги – имидж, диалог, эксперимент – были продиктованы в первую очередь инициативой приглашенных исследователей; заслуга составителей прежде всего в том, что им удалось найти продуктивный и убедительный подход, выводящий отдельные векторы сборника на теоретический метаязыковой уровень, расширив во вступительном теоретическом разделе «Поля» социологический метод Пьера Бурдьё на анализ процессов литературной канонизации. Обозначив во вступительной статье проблематичные черты этой теории применительно к литературным процессам – в первую очередь очевидное для социологии предпочтение литературной жизни изолированному значению творческой индивидуальности, – составители трактуют теорию поля как «область всех социально и конкретно мотивированных отношений литературной жизни», дополняя ее анализом установки «на набор чисто эстетических соотношений» (23)¹.

Кроме удачного сочетания социологического и эстетического подходов, следует отметить еще одно важное достижение сборника: существенное расширение фактологических границ охвата исследований современной поэзии, причем не только в немецкоязычном пространстве², в котором зародилась инициатива конференции и сборника, но и в России. Статья Марион Рутц ««Каноны» современной русской поэзии. Наблюда-

¹ Здесь и далее ссылки с указанием страниц в тексте на рецензируемую книгу.

² Важно отметить, что в немецкоязычной Европе интерес к современной русской поэзии всегда был относительно высок; так, Т. Вольтская и И. Кабыш, которым посвящены статьи О. Табачниковой и А. Степанова, были стипендиатами фонда Альфреда Тёпфера (Гамбург).

ния и перспективы», открывающая теоретический раздел сборника «Поля», убедительно иллюстрирует различия между западным и русским понятиями канона и подходами в охвате и описании современного литературного процесса. При буквально необозримой панораме современного поэтического ландшафта – критик и издатель Дм. Кузьмин говорит о «600-700 поэтах, за которыми признается собственное место на литературной карте современной России» (8), – М. Рутц справедливо констатирует крайнюю ограниченность анализируемого материала на Западе (автор иллюстрирует ее на примере ведущих филологических журналов) и тенденциозность и неотрефлексированность отбора персоналий и течений в России, что отражается в первую очередь в соответствующих разделах учеников по истории литературы. В этом плане сборник выполняет важную просветительскую функцию. Публикуемые работы ученых, ведущих свою деятельность на Западе и вписанных в различные теоретические дискурсы (В. Вестстейн, К. Келли, М. Саббатини, С. Сандлер и др.), кроме собственной ценной перспективы дают исчерпывающий обзор современных методологических практик исследования современной поэзии и соответствующей справочной и исследовательской литературы. В то же время целый ряд статей (напр., Г. Киршбаума о М. Каменкович, М. Одесского о И. Ковалевой, М. Спивак о С. Тихомирове) позволяет ознакомиться с творчеством авторов, не входящих ни в западный, ни в российский канон, но вне всякого сомнения достойных внимания. Сочетание малоизвестных имен с уже вполне каноническими классиками – как не столь давно ушедшими от нас (см. материалы Р. Грюбеля и Э. Клюс о Д. Пригове, Д. Суховой о Г. Сапгире, Х. Шталь о Е. Шварц), так и живыми (Н. Кузьмина о В. Павловой, М. Маурицио о А. Родионове) подтверждает заявку составителей на преодоление существующих границ канона и ставит вопрос о роли исследователя как активного участника в процессе расширения границ существующих литературных полей.

Общий уровень статей очень высок; это особенно отраднo в связи с тем, что наряду с ведущими специалистами в области исследования современной литературы (кроме уже перечисленных выше, отметим участие И. Кукулина с ценным материалом о женской поэзии, М. Липовецкого – о поэзии Е. Фанайловой, С. Бирюкова и В. Гречко – о неоавангарде и др.) составители привлекли к работе молодых ученых, научная деятельность которых показывает направление исследовательской мысли, которое будет определять развитие филологии по указанной теме. В числе таких работ отметим статью Э. Ткаченко о танкетке, вводящую этот новый жанр в научный дискурс³; И. Градинари о А. Вознесенском, актуализирующую творчество классика литературной жизни 1960-х гг. сегодня и рассматривающую его цикл «Видеомы» как парадигматический для культуры 1990-х гг.; К. Мегрелишвили о О. Седаковой как переводчице Целана и о значимой для всего сборника в целом задаче литературного трансфера из одного языка в другой (и, добавим, из одной культуры в другую). Даже столь полемичный материал, как статья В. Белоуса «От символизма к концептуализму... и далее» с ее задачей «поставить диагноз современному сознанию» (264⁴) оказывается значимым элементом той части коллективного восприятия, которое, руководствуясь субъективистскими критериями, видит в современном литературном процессе не более чем «закольцованный в общих смыслах (или, точнее, общей бессмыслице), безысходно воспроизводящий самое себя *метатекст* современной поэзии» (270). Примером взвешенного и информативного исследования самопрезентации современных поэтов можно назвать статью Т. Алешки, вписывающую стратегии литераторов в панораму российского медиального ландшафта.

Как справедливо отмечено составителями, в описании и интерпретации бурной и богатой литературной жизни современной России значительную роль играют не толь-

³ В связи с танкеткой, получившей широкое распространение в Рунете, отметим обобщающую статью Р. Божанковой «Русская поэзия в интернете – имена, формы, места пребывания».

⁴ Излишне говорить, что диагноз оказывается неутешительным: «Современное (поэтическое) сознание подорвало полис изнутри: поэты перестали скрывать себя, но их Я оказалось величиной настолько ничтожной, что им, говоря языком математики, вполне можно пренебречь» (271).

ко литературоведы, но и лингвисты, для которых поэзия сегодняшнего и вчерашнего дня оказывается зеркалом и в то же время инструментом исследования динамики русского языка. Тем важнее участие в сборнике многочисленных лингвистов – сотрудников Института языкознания РАН (Н. Азарова с анализом роли философской лексики в современной поэзии; В. Демьянков, на примере лексем *прелесть* и *прелестный* ставящий вопрос о лингвистической эстетике современной поэзии; В. Фещенко со статьей о музыкальных структурах языка Е. Мнацакановой), а также Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН (Н. Фатева с материалом о коммуникативной стратегии современного литературного текста, О. Северская с исследованием о поэзии метареализма) и кафедры русского языка СПбГУ (Л. Зубова, на примере одного стихотворения Е. Клюева исследующая механизмы экспериментальной грамматики). Эти статьи, как и ряд других материалов, позволяют задуматься о статусе дескриптивных исследований, к которым можно отнести и исследование Ю. Орлицкого о теории стиха в манифестах и рефлексиях современных русских поэтов.

В заключение позволим себе отметить единственную черту сборника, вызвавшую сожаление, а именно обилие технического брака – опечаток, стилистических огрехов перевода, разных стандартов транслитерации иностранных имен, позиционирования иллюстраций на странице и пр. Как известно, книг без опечаток не бывает, стремление составителей выпустить сборник по-русски заслуживает всяческого уважения и безусловно окупает огрехи исполнения, а дефицит профессиональных корректоров и редакторов – явление, ставшее повседневностью не только в зарубежной славистике, но и в российской книгоиздательской среде. Эта критика адресована не столько составителям сборника, сколько издательству, имеющему в своей программе несколько серий и журналов славянского профиля. Однако поскольку общая прискорбная практика издания научных работ – во всяком случае, в немецкоязычном пространстве, – такова, что издательства целиком перекладывают ответственность фактически за все элементы оформления книги на составителей и авторов, не осуществляя даже минимального контроля, хотелось бы надеяться, что редколлегия серии, которую открывает сборник «Имидж, диалог, эксперимент», найдет в будущем возможность поддерживать на уровне технического исполнения тот высокий уровень, который задан этой публикацией в научном плане.

Илья Кукуй

Мюнхенский университет Людвига-Максимилиана

Институт славистики

kukuj@slavistik.uni-muenchen.de

UDC 821.163.6.09

„SLOVENAČKOST“ SVETSKE KNJIŽEVNOSTI – CENTRI I PERIFERIJE

(Marko Juvan. *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*.

Ljubljana: LUD Literatura, 2012, 383 str.)

Knjiga *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem* (*Prešernovska struktura i svetski književni sistem*) bila je objavljena kod LUD Literature krajem 2012. godine kao rezultat Juvanovog istraživačkog rada u okviru ZRC SAZU (Naučno-istraživačkog centra Slovenske Akademije Nauke i Umetnosti), a iste godine je isti centar je štampao i zbornik *Svetovne književnosti in obrobja* (*Svetske književnosti i periferije*) koji je uredio Marko Juvan, a koji tematski dopunjuje i nadograđuje njegovo tumačenje Prešerna. Na prvi pogled se čini da je Juvanova najnovija knjiga samo jedna u nizu noviteta posvećenih svetskoj književnosti, nastala kao odjek opšte globalizacije, kao „partikularni učinak esencije univerzalnog regionalnog istraživanja“, koje „fragmentira subjekte naučnika, a proces mišljenja primorava da se postaje roba“ (proizvodi, kompetencije, konkursi za projekte itd.). No Juvan ovde, svejedno, uspeva da razvije i refleksivni društveno-kontekstualni uvid u delo, kroz analogiju (koja je stalno imanentno prisutna) sa svetskim književnim i ekonomskim sistemima.

Prvi deo knjige, koji nosi naslov „Svetska književnost kao sistem“, Juvan započinje kri-
zom, sasvim u duhu sopstvenog „rekonstrukcijskog“ programa. Reč je o krizi imperija, što se
povezuje sa globalizacijom, pri čemu se Juvan uglavnom bavi renesansom geteovske ideje
svetske književnosti. Savremenu popularizaciju svetske književnosti on sintetizuje u sistem
svetske književnosti, da bi se zatim vratio izvornom, Geteovom razumevanju datog pojma. Iako
Gete nije prvi upotrebio ovaj pojam, pre njega su ga koristili Kristof Martin Viland (1790-1813)
i August Ludvig Šlecer (1773), ipak je on rodonačelnik jednog značajnog i uticajnog koncepta.
Važnost njegovog pojma vidi se iz pregleda mnogobrojnih i različitih značenja „svetske knji-
ževnosti“ (od Štrihla, Đurišina, Dana pa do Damroša). Geteovu ideju razvoja međunarodnog
tržišta i porast tržišta književnog blaga u materijalističkoj perspektivi duhovnog optičaja i
vrednosti nastavili su Marks i Engels, a Juvan na osnovu njihove teorije o usponu buržoazije,
industrijskog kapitalizma i svetskog privrednog prostora uspostavlja prelaz ka savremenijim
shvatanjima svetske književnosti. Posebnu pažnju on posvećuje teorijama koje se oslanjaju na
analizu svetskih sistema Imanuela Volerstina, sociologiji polja umetnosti Pjera Burdijea i eko-
nomskoj istoriji Fernana Brodela. Tačnije on se se svetskom književnošću bavi „kao globalnim
kulturnim trgovom koji vodi nacionalne protoke književnih formi i tema (Moreti)“, ili „kao me-
đunarodnom konkurentskom borbom za zauzimanjem i akumulacijom kapitala simbola, knji-
ževnog prestiža (Kazanova)“, pri čemu pažnju posvećuje i koncepcijama i kritikama Even-Zohara,
J. Lotmana, G. Spivak, D. Damroša i zanemarenog D. Đurišina. Na taj način, on formuliše
mnoštvo koncepcija svetskog književnog sistema, u koji u poslednjoj trećini knjige inkorpo-
rira i slovenačku književnost.

Prevazilaženje „metodološkog nacionalizma“, odnosno „metodološke fiksiranosti na
nacionalnu državu koja je obično slepa za istorijsku kulturnu razmenu“, tematizuje kratak
međučin o transnacionalnoj nauci o književnosti („Interludij o transnacionalnoj nauci o knji-
ževnosti i kulturnom transferu“). Juvan objašnjava da transnacionalna perspektiva ne ukida
nacionalni okvir, već komparativno-istorijski pokazuje „kako je narod ideološko, kulturno i
materijalno proizveden, te kako je u istoriji stvarno delovao“. Prednost ovog pristupa vidi se
u slučajevima kad se pretpostavljena posebnost pojedinačne književnosti otkrije kao obrazac
ili strukturni fenomen u sistemu svetske književnosti.

U trećem delu knjige („Poslovenjivanje svetske književnosti“) Juvan se bavi odgovorom
na pitanje kako se svetska književnost kao „pojam, koncept i istorijska stvarnost lokalizovala
na području Slovenije i kako su se slovenački kreatori doživljavali u odnosu na književno uni-
verzalno“. Ovim putem Juvan dolazi do slovenačkog kompromisa između forme (uticaj centra,
dominante) i periferne (lokalne) građe. To pokazuje na primerima kulturnog transfera i recep-
cije termina „svetska književnost“ iz istorije slovenačke književnosti – od 16. veka, Antona
Felixsa Deva, najbitnijih Čopa i Prešerena, a kasnije kod Stritarar i Ocvirka. Proces „poslove-
njivanja“ svetske književnosti, tj. intertekstualni prenos elemenata iz kanona evropske knji-
ževnosti u slovenačke tekstove (citatno povezivanje s evropskom tradicijom i oživljavanje
kulturnog pamćenja zapadnog kanona), dešava se putem transfera romantičarskog univerza-
lizma (ili kosmopolitizma), koji formira nacionalne književnosti.

U četvrtom delu („Prešernovska struktura između književnosti i nauke o književnosti“) Juvan
primenjuje transnacionalni model svetskog književnog sistema na prvi deo naslova svo-
je knjige, „prešernovska struktura“. Reč je terminu Dušana Pirjevca iz 1969. godine, vrlo
srodnom docnijem pojmu Dimitrija Rupela „slovenački kulturni sindrom“. Na šta se, dakle,
odnose sintagme „prešernovska struktura“ i „slovenački kulturni sindrom“ i šta znače u kon-
tekstu svetskog književnog sistema?

Navedene sintagme bile su na slovenačkom kulturnom prostoru prihvaćene gotovo kao
opšte mesto – one, prema Pirjevcu i Rupelu, opisuju izuzetnu ulogu književnog diskursa u
slovenačkom društvu. Zbog manjkavosti institucionalnih mogućnosti, slovenačka društveno-
politička ambicija uglavnom se ispoljavala u književnosti: književnost, prema tome, nije samo
umetnost, već i suplement za politiku i sve ostale nerazvijene (ideološke) društvene delatnosti.
Poezija je u slovenačkoj istoriji književnosti imala ulogu utemeljenja nacije (koja nema svoju
državu), pa književnost stoga dobija funkciju nacionalnog pokreta, koji je podređen politici i
uslovljen njome. Pomenuti koncepti predstavljaju književnoistorijsko poimanje tipološke spe-
cifičnosti slovenačke književnosti u čitavom 19. i u većem delu 20. veka – slovenačka književ-

nost predstavljena je kao organ svesti, samoutemeljenja i legitimisanja, kao svojevrsna kompenzacija državnih i političkih institucija, te medijske infrastrukture. Književnost nedržavnog naroda nije prava, razvijena književnost zato što zamenjuje nepostojeće institucije, a time žrtvuje razvojnu diferenciranost, individualnost i estetsku autonomiju.

Svojim novijim pristupom (komparativno-sistemske/transnacionalne), Juvan pokazuje suprotno – koncepcija „slovenačkog kulturnog sindroma“ i „prešernovske strukture“ je preterana (čime se pre njega kroz sociološku perspektivu bavio i Rastko Močnik u knjizi *Raziskavah za sociologijo književnosti* iz 1983). Takvi stavovi nastali su kroz metaliterarnu refleksiju slovenačkih intelektualaca, a ni (književni) komparatisti nisu imuni na „kulturni nacionalizam“, pa su poređenjem sa stranim književnostima često „utemeljivali istorijsku individualnost, kontinuitet, razvijenost i kulturnu moć književnosti sa kojom su bili povezani“. „Rekonstrukcija“ situacije koja je dovela do sličnih koncepcija omogućava tek kritičko preispitivanje sadržaja teorije i istorije diskurzivnog optičaja „nacionalističkih ideologema“, te odgovor nauke o književnosti na pitanja društveno-političkog okruženja. Dakle, prividno izuzetne uloga književnog diskursa u slovenačkom društvu posledica je i proizvod, oblikovan u disciplinarnim i preliminarnim teorijskim diskursima. Njihova dijagnoza nije tačna, jer ne vodi računa o „funktionalnom poređenju sa mnoštvom drugih, malih, perifernih književnosti, već podrazumeva vrednosno poređenje slovenačke književnosti sa najvažnijim umetničkim centrima Evrope“. Zahvaljujući transnacionalnom komparativnom pristupu malih književnosti i periferija svetskog književnog sistema (slovenačka i islandska književnost, Prešern i Halgrimson), postaje jasno da opisani fenomeni nisu karakteristike isključivo slovenačke književnosti, već nastaju kao rezultat asimetričnog interliterarnog mešanja sa svetskim književnim sistemom.

Juvan tako zaključuje da slovenačka književnost nije bila jedino sredstvo za formiranje nacionalnog identiteta, pa čak i da jeste, to ne predstavlja nikakvu slovenačku posebnost – možda je slovenačka posebnost, „sindrom“, zapravo teoretizacija tog sindroma. Uprkos razlikama u društvenim i kulturnim procesima, čini se da je Juvanova knjiga zanimljiva i primenljiva i na druge (nacionalne) književne tradicije, naročito perifernih književnih polja.

Rok Bozovičar
Uviverzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Rok.bozovicar@gmail.com

UDC 82.0(049.32)

KOGNICIJA KAO NOVI PROLETARIJAT I PAŽLJIVO ČITANJE UDALJENOG ČITANJA

(Jernej Habjan, *Literatura med dekonstrukcijo in teorijo*.
Ljubljana: Založba / *cf., 2014, 211 str.)

Jernej Habjan je asistent sa doktoratom na *Institutu za slovenačku književnost i nauku o književnosti* na Slovenskoj Akademiji Nauke i Umetnosti (ZRC SAZU). Na ljubljanskom Filozofskom fakultetu diplomirao je rusistiku i komparativistiku, a doktorirao je u naučnoj oblasti sociologija kulture kod Rastka Močnika. Bio je član postdoktorske grupe „Globalizacija i književnost“ u Minhenu. Autor je knjige *Janus, Prokrust, Bahtin: kvadratura Bahtinovoga kroga* (2008) i jedan od urednika zbornika (*Mis*) *Readings of Marx in Continental Philosophy* (2014) i *Diskurz: Od filozofije govornice do teorije govornice* (2012), a od ove godine (2015) radiće kao istraživač na IFK institutu u Beču.

U knjizi *Literatura med dekonstrukcijo in teorijo* (Književnost između dekonstrukcije i teorije) Habjan književnost tumači kao svakidašnju, institucionalnu praksu (samim tim prati svoje mentore Juvana i Močnika). Upravo zbog ovakve banalne, „upotrebne“ dimenzije, književnost je paradoksnost postala više nego dragocen niz idiosinkratičnih upotreba svakodnevnog govora. U tu svrhu u knjizi se istražuju dva postojeća shvatanja pojmova književnosti i svakodnevice: dekonstrukcijsko čitanje filozofije govora svakodnevice i novu materijalističku isto-

riju institucije književnosti. Oba projekta on čita na pozadini njihovih zajedničkih istorijskih uslova (rasprava Derida/Serl, Džejmson/Ahmad), pri čemu brani Deridu i Džejmsona, i istovremeno ih kontekstualizuje – povezujući Deridu sa lakanovskom teorijom označitelja, a Džejmsona sa altiserovskom teorijom društvenih formacija. Nasuprot dekonstrukcijskoj tezi da je književnost uslov za (ne)mogućnost svakidašnjeg govora, Habjan smatra da je književnost jednostavno svakidašnji govor. Takav stav utemeljuje u najnovijim istorijama svetske književnosti, koje na epistemološkom nivou razume kao odgovor na dekonstrukcijsku upotrebu Ostinove filozofije svakidašnjeg govora. Njegov cilj je u tom smislu filozofija svakidašnje književnosti – teorijska i politička refleksija nastajućeg književnoteorijskog preokreta od dekonstrukcije filozofije svakidašnjeg govora ka nečemu što bismo mogli nazvati istorija književnosti svakodnevice.

Knjiga je podeljena u dva dela, a svaki deo sadrži po pet poglavlja. U prvom delu, koji nosi naslov „Od filozofije govora svakodnevice ka dekonstrukciji“ Habjan se bavi dekonstrukcijskom kritikom Ostinove teorije govornih činova. U drugom delu sa naslovom „Od dekonstrukcije ka filozofiji književnosti svakodnevice“, pažnja je posvećena poznijim istorijskomaterijalističkim koncepcijama svetske književnosti. Dok u prvom delu Habjan kritičarima (odnosno pažljivom čitanju, dekonstrukcijskoj praksi) zamera ravnodušnost prema institucionalnoj dimenziji književnosti, dotle u drugom delu upravo institucionalnizovanost literature postaje glavni predmet udaljenog čitanja (*distant reading*, postupak za koji se zalaže Franko Moreti). Kao što naglašava, on to ne radi da bi uklonio dekonstrukcijski *close reading*, već zato da bi ukazao na to da je moguće čitave društvene institucije čitati (tačnije da one ne postoje, „van teksta“). Dekonstrukcijska pretpostavka da kanonični status književnog teksta proizlazi iz njegovih inherentnih kvaliteta, samo je jedan od mogućih načina istraživanja kanonizacije. Drugi način da se samu kanonizaciju shvati kao tekst, tj. kao niz simptomatičkih premeštaja i sažimanja na nivou književnosti kao institucije. Književnost nije samo parazitska upotreba jezika, već i književnosti.

U prvom poglavlju („Književnost između parazitizma govora svakodnevice i uslova za (ne)mogućnost svakodnevnog govora“) Habjan prikazuje proces, koji je vodio od Ostinovog konstitutivnog isključenja književnih i drugih parazitskih, neozbiljnih performativa ka Džudit Batler i njenom utemeljenju teorije performativnosti upravo na ovom parazitizmu. Njegov predlog je koncepcija „etializacija“ kao lakanovskih praznih označitelja – one ne referišu, već subjektiviraju, ne reprezentuju nešto za nekoga, već nosioca govora pozicioniraju u odnosu do njega samog.

U drugom poglavlju („Književnost kao parazit: Ostinovo isključivanje reprezentativnosti subjektivizacije“) Habjan se pita zašto je Ostin isključio književne, „etiolirane“ performative iz svoje teorije govornih činova, kad je književnost već od Aristotela pa nadalje stavljena van granica svakidašnje-„etialirano“? Pritom Habjan primećuje da Ostin nije isključio samo „etiolirane“ performative, već i usputne stanice između konstativa i performativa. Zajedničko svim ovim isključenim fenomenima jeste to što oni su subjektivirajući označitelji, pa ako su oni isključeni, zato što se odbacuje subjektivacija. Habjan nudi odgovor iz perspektive već pomenute lakanovske teorije označitelja, a kroz Ostinovu analizu *Alise u zemlji čuda* i njegovog jedinog primera konstativa: „*The cat is on the mat.*“

U trećem poglavlju („Parazit kao nužna mogućnost: Deridino antireprezentacijsko odbacivanje subjektivizacije“) autor se bavi Deridinom paradigmatom kritikom Ostina i njegovog poklonika, Serla. Derida mogućnost parazitskog govora proglašava za nužnu mogućnost bez koje bi ozbiljnost govornih činova bila suvišna, neozbiljni govorni činovi bi postali označitelji, bez obzira na to što Derida izvor ove mogućnosti locira u označiteljskoj prirodi čina kao takvog. Nasuprot njemu, Habjan dati izvor vidi u konkretnoj institucionalnoj, ideološkoj valorizaciji neozbiljnih govornih činova kao subjektivirajućih, praznih označitelja, a kao primer navodi instituciju gramatike koja kod Deride ostaje neutralan označiteljski lanac bez praznog označitelja.

Četvrto poglavlje („Nužna mogućnost kao nužna aktuelnost: antietatistička atomizacija subjektivizacije kod Džudit Batler“) bavi se pojmom kulturnog prevođenja, koji Batler određuje kao beskrajn proces prevođenja identiteta (konstitutivno isključenih iz pravnog pojma univerzalnog, pa vraćenih natrag s namerom da se univerzalizuju), primećujući da u savremenim multikulturnim društvima nije moguće ni univerzalizovati partikularne kulture ni odrediti univerzalne kulture. Zato bi se univerzalizacija identiteta temeljila, ne u pravu i državi,

već u kulturnom prevođenju, s kojim bi isključeni identiteti performativno prihvatili i time podrli isključujući potencijal identifikujućeg govora. Ali Habjan pokazuje, da ovo liberalno antietatično oslanjanje na primaćevo podrivalačko prevođenje govora mržnje i drugih oblika identifikujućeg govora proizlazi iz pogrešnog Deridinog čitanja Ostinovog performativa. Dok je kod Deride mogućnost govornog čina uslovljena nužnom mogućnošću njegove „etalizacije“, Batler ovu mogućnost stavlja u aktuelnost (isključujući identifikujući govor, on ga iluzorno shvata kao već „etalirani“). Ali ova iluzija je za nju bitna i nužna, jer veruje da primaoci sami mogu da podrivaju identifikujući govor koji je prema njima neprijateljski, i to bez pomoći institucionalnog sankcionisanja datog govora – kad Batler brani građansko društvo, ona ga podređuje kapitalu.

U petom poglavlju, poslednjem poglavlju prvog dela s naslovom „Subjektivizacija kao zajednička sankcija: od Džudit Batler do Ransijera, od Ostina do Dikroa“, Habjan rezimira posledice teorija Ostina, Deride i Batler, te kritički konkretizuje Dikroovu alternativu Ostinovoj teoriji govornih činova – polifonična teorija iskaza, prema kojoj je razlika između iskazivanja i iskaza izvor smisla samog, ukida butlerjevsko prihvatanje Ransijerove estetike.

Sa šestim poglavljem („Književnost između (ne)mogućnosti svakodnevnog govora i govora svakodnevce“) počinje drugi deo knjige u kojem Habjan pokazuje kako su se predstavnici dekonstrukcijskog pažljivog čitanja odazvali na predlog alternativnog, udaljenog čitanja (*distant reading*). Polemiku o udaljenom čitanju on povezuje sa jednom starijom polemikom o tzv. kulturi trećeg sveta. U okviru te rasprave Aijaz Ahmad razvija kritiku pažljivog čitanja, s tim što se u njegovom odbacivanju Džejmsonovog trećeg sveta može prepoznati i empirizam, karakterističan za pozniji pristup udaljenog čitanja. Habjan, sa svoje strane, pokušava da metode Džejmsona, Ahmada i Moretija približi savremenom duhu.

Sedmo poglavlje („Čitanje kao udaljeno čitanje: Moretijevo Džejmson“) posvećeno je Moretijevoj teoriji svetske književnosti, zasnovanoj na Džejmsonovim idejama o svetskoj sistemskoj podeli rada u književnosti. Deceniju nakon ove Moretijeve postavke, mnogi levičarski nastrojeni teoretičari počinju da odbacuju pažljivo čitanje u ime istorijskog materijalizma, podstičući time mnogobrojne kritike usmerene protiv pristupa udaljenog čitanja. Ukratko, te kritike Moretijeve teorije svode na nivo apstrakcije, koju kao da falsifikuju već lokalne činjenice o književnosti, a samim tim kao izvore konkretnog i falsifikacije reprodukuju lokalnu politiku identiteta. Zbog toga Habjan smatra da Moretijevo projektu moramo priznati status teorije (neempirijsko materijalističke epistemologije koja je proizvela nov saznavni predmet – svetsku književnost kao istorijski diferenciran sistem forme) praktikovane na nivou svetskog sistema. Pritom upozorava na izričitu kritiku metodološkog nacionalizma i nereflektiranu kritiku politike identiteta.

U osmom poglavlju („Udaljeno čitanje kao strukturalna poetika svetske književnosti: Moretijevo Džejkobson“) Habjan se bavi prividnom spoljašnjom granicom udaljenog čitanja i tako osporava tvrdnju da udaljeno čitanje nije moguće uskladiti sa pažljivim čitanjem. Na primer, Majkl Holkvist udaljeno čitanje odbacuje u ime Džejkobsonove filologije. U slučaju da je udaljeno čitanje moguće kritikovati zbog zapostavljanja pažljivog čitanja, to ne važi za postavku ovog teoretičara. Naprotiv, formalni skokovi, koje Moreti rekonstruiše u kvantitativnim analizama dugog trajanja književnih forme, aktiviraju upravo ono što Džejkobson naziva „poetskom funkcijom jezika“. Džejkobson, pre negoli Moreti, zanemaruje dominantni deo nauke o književnosti koji sa stanovišta politike identiteta udaljeno čitanje kritikuje zbog ravnodušnosti prema lokalnim književnostima. Ali to nije iznenađujuće, jer formalna analiza teško legitimise zahteve nauke o književnosti za prepoznavanjem lokalnih književnosti kao istorijsko autonomnih identiteta, nezavisnih od svetsko-sistemske nadodređenosti.

Deveto poglavlje („Strukturalna poetika svetske književnosti kao teorija: Moretijevo Dojl“) istražuje granicu koju uspostavlja sam Moreti: udaljeno čitanje ne može da objasni književne bestselere. U tu svrhu Habjan analizira Moretijeve analize ključnih tačaka (*clues*) u delu Artura Konana Dojla, kroz perspektivu lakanovskih subjektivirajućih označitelja, a njihovu raniju entuzijastičnu recepciju kao badjujevsku subjektivnu verodostojnost umetničkom događaju. Na ovaj način Habjan u Moretijevoj rezervisanosti prema pokušaju da se subjektivizaciju objasniti kognicijom, prepoznaje stalni manir nauke, jer bi u suprotnom svaka subjektivizacija bila scijentistička mistifikacija.

U poslednjem poglavlju („Teorija kao društvena sankcija: od Dojla ka buržuju, od Moretija ka Veberu) Habjan epistemološki komentariše Moretijevo poslednju knjigu, *Buržuj: između istorije i književnosti* (2013) razmišljajući o problemima savremenog institucionalizovanog društvenog ugovora i teorije političke nužnosti. Iako je kroz celu knjigu moguće primetiti implicitnu angažovanost Habjanove misli, u završnom poglavlju ona postaje eksplicitnija. Moretijevo tezu da su estetske forme strukturisan odgovor na društvene protivrečnosti on širi na institucionalni plan. Svrha institucije je simbolno rešavanje realnih antagonizama, a u modernim društvima antagonizmi su institucionalizovani, institucija nije ništa drugo nego institucionalizacija društvenih protivrečnosti. Njeno rešenje nije eliminacija protivrečnosti, već njeno udvajanje na simboličnom, diskurzivnom i ideološkom nivou. I književnost sa svojim sažimanjem i premeštavanjem antagonizama jeste specifična institucija – ona učvršćuje društvene veze. Kada buržuazija proglašava za kompromisnu tvorevinu, neutralizaciju konstitutivne društvene protivrečnosti, tj. srednju klasu, Moreti time sopstvenu teoriju postavlja između istorije i književnosti. Habjan to pokazuje na primeru glavnog teorijskog izvora Moretijeve knjige, Maksa Vebera i njegove konceptualizacije nauke kao službe/profesije, odnosno kroz analizu spoljašnjih i unutaršnjih materijalnih uslova nauke. Veber, nastavljajući Marksa, osredniji uslov, odnosno, prepreku, vidi u razdvajanju naučnika i njegovih sredstava za proizvodnju. Habjan je to proširio na konceptualizaciju unutrašnjeg razdvajanja naučnika kojem su sredstva za proizvodnju dostupna i takozvanog opšteg intelekta. Međutim, dok je spoljašnje razdvajanje između sredstava za proizvodnju i radne snage vodilo ka kapitalizmu, dotle će, prema Marksu, sam kapitalizam eliminisati upravo unutrašnje razdvajanje između podređenosti kapitalu i opšteg intelekta (koji nije moguće podrediti). Međutim, kapital u savremenom dobu, pomoću autorskih prava, patenata i sličnih pravnih sredstava sve više podređuje sam opšti intelekt. To svakako znači da kapital takođe otkriva nove puteve zaobilazeći prve, spoljašnje barijere, čime izaziva sve one, koji danas revoluciju izdvajaju iz konteksta. U tome se prepoznaje Habjanova hrabrost i samorefleksivna kompleksnost, po kojoj se teorija može razvijati institucionalizovano. Istovremeno, primećuje da naučne institucije, poput univerziteta, teoretičaru uzimaju vreme i snagu za ozbiljni teorijski rad (zbog prinude objavljivanja u jasno propisanim formama i institucijama koje su podržavane zvaničnim kapitalom i medijima). Reducirano znanje postaje institucionalna reprodukcija, a ne teorijski dijalog. *Publish or perish!*

Rok Bozovičar
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Rok.bozovicar@gmail.com

UDC 82.08(049.32)

SAVREMENE NARATOLOŠKE TENDENCIJE

(Alenka Koron: *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: ZRC SAZU
(Zbirka *Studia litteraria*), 2014, 285 str.)

Alenka Koron je istraživač i bibliotekar *Instituta za slovenačku književnost i nauke o književnosti* na Slovenskoj akademiji nauke i umetnosti (ZRC SAZU). Bila je urednica zbornika *Avtobiografski diskurz: teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju* (2011), a prošle godine pa je objavila monografiju *Savremene teorije pripovedi*.

U uvodu knjige Koron iznosi svoje razumevanje porasta interesa za teoriju pripovedača (tj. naratologiju). Od devedesetih godina naovamo može se govoriti o renesansi teorije i analize pripovedi, pri čemu ona navodi primere mnogobrojnih interdisciplinarnih književnih zbirki, tematskih međunarodnih časopisa, ponovljenih izdanja raznih udžbenika, univerzitetskih programa, naučnih istraživanja, konferencijskih delatnosti, zbornika i enciklopedija. Aktuelni naratološki uspon, koji ona naziva postklasičnom naratologijom, ona objašnjava epistemološkim razlozima proisteklim iz pretpostavke po kojoj pripovedanje ima vidljivu ulogu u temeljnim umnim procesima, ono je spoznajni ili kognitivni instrument, odnosno način ljudskog osmišlja-

nja i spoznaje sveta. Shodno tome, ta tendencija se širi i na druga područja – teologiju, filozofiju, istoriju, kulturne studije, pravo, lingvistiku, psihoanalizu, etnologiju, antropologiju, pa čak i na medicinu i poslovno-organizacijske nauke. Drugi razlog jeste činjenica da je naratologija svim tim područjima ponudila dobro strukturisan i sistematičan teorijski pristup za opis pripovedačkih fenomena, funkcija i učinaka.

U prvom delu monografije Koron se bavi teorijskim aparatom, uvođenjem i izborom temeljnih pojmova i ključnih teoretsko-metodoloških polazišta, terminološkim pitanjima, problemima određivanja predmeta istraživanja, naročito različitim definicijama naracije/pripovesti, pri čemu se oslanja na integraciju tradicionalnih definicijskih osnova pripovesti/naracije u postklasičnu kognitivnu naratologiju Monike Fludernik.

Drugi deo monografije posvećen je istoriji teorije pripovedanja/naratologije. U njemu autorka pokušava da rekonstruiše faze te istorije: predstrukturalističku, pretklasičnu ili protonaratološku; strukturalističku ili klasičnu; i postklasičnu koja još uvek traje. Bavi se takođe prethodnicima, odnosno rođonačelnicima misli o pripovedanju u antici, srednjem veku, renesansi, klasicizmu i prosvetiteljstvu, te počecima refleksije o pripovedačkim žanrovima u 19. veku.

Prva faza u naratologiji vezana je za šezdesete godine 20. veka: Koron eksplicira ključne pojmove, važnija nacionalna dela, autore i koncepte koji su bili do sada (barem u slovenačkom književnom polju) najreferentniji. Klasična faza sažeto je predstavljena kroz opšti pregled temeljnih karakteristika i glavnih predstavnika strukturalističkog metodološkog principa. Posebna pažnja je posvećena je Todorovu i čuvenoj Ženetovoj raspravi *Discours du recit* (1972), dok se u predstavljanju tranzicijskog doba naglasak stavlja na poststrukturalističke, psihoanalitičke i teorijske odnosno filozofskoistorijske pravce u naratologiji. Analizu postklasične faze naratologije otežava njena neposredna blizina i nezavršen razvoj, te je iz tog razloga ona samo shematisovana – preuzeta je od Vere i Ansgara Nuninga i sadrži pregled feminističke, postkolonijalne, pragmatičke, recepcijsko usmerene, kognitivne i prirodne kritike, hibride sa teorijom veštačke inteligencije i teorijom mogućih svetova. Dodiruje i pitanje naratologije u likovnoj umetnosti, muzici, dramatici, lirici, filmu, stripu, historiografiji itd.

Treći deo knjige posvećen je pregledu slovenačkih dostignuća, te je stoga kratak, i grubo prati istu vremensku podelu na tri faze što olakšava komparaciju. Prvi zameci književnoteorijske refleksije u slovenačkom književnom polju bili su uglavnom sročeni kao rezimezi preuzetih mišljenja i posredovanja znanja. Pre Drugog svetskog rata istraživači su se intenzivnije bavili književnom istorijom nego teorijom, a posle osnivanja univerziteta i institucionalizovanja struke, prevladavao je interes za empirijska i genetička pitanja. Sa izuzecima pokušaja interpretacija kod Isidora Cankara i Ocvirkovog kritičkog shvatanja „antistoričara“, do kraja Drugog svetskog rata naratologija nije bitnije uticala na slovenački prostor, iako je Ocvirk delovao i duboko u drugoj polovini 20. veka. Do većeg preokreta je došlo sa nastupom generacije koja se univerzitetski institucionalizovala početkom 60-ih godina. Tada se, zanimljivo, struka polarizovala – slovenisti su zajedno sa zagrebačkom školom prihvatili integralnu interpretaciju, dok su, na drugoj strani, komparatisti bili otvoreniji prema novijim filozofskim pravcima (mladi marksisti, Goldmanov genetički strukturalizam, a naročito egzistencijalizam, fenomenologija, hermeneutika). Značajan primer naratoloških koncepcija pretklasične faze možda bi mogao predstavljati zbornik *Lirika. Epika. Dramatika* iz 1965. godine.

Klasičnu fazu, prema Alenki Koron, delimično uvode Matjaž Kmecl, Aleksander Skaza, Darko Dolinar, Boris Paternu i Dušan Pirjevec. Prvi, koji je teoriju naracije zaista sistematički obradio, bio je Janko Kos, koji se teorijsko oslanjao na Kajzerja, angloameričku novu kritiku i nemačku predratnu književnu školu, ali tipologiju pripovedača preuzima od Štancla. Od drugih istraživača Koron pominje i Marjana Dolgana, Mirana Hladnika, Aleša Bjelčevića i sebe.

Za postklasičnu fazu, od devetdesetih godina pa nadalje, kao i za prethodnu, karakteristični su idejno-metodološki pluralizam i izrazita interdisciplinarnost. I ovde je mnogim novinama doprineo Janko Kos, koji je tipologiju pripovedača dodatno razvio i doterao u članku s naslovom „Novi pogledi na tipologiju pripovedovalca“, gde je razdelio tri nivoa pripovedanja: dva aistorijska (u prvom, drugom, trećem licu, i lirski, epski, dramski pripovedač) i istorijski (auktorijski, personalni, virtuelni pripovedač). Koron primećuje da se Kos korigujući Štanclovu tipologiju oslonio na Buta (i Hegela), ali je svoje zaključke formulisao bez uvida u druge naratološke teorije u Evropi i drugde. U postklasičnoj fazi u opštu upotrebu ulazi niz koncep-

cija, koje su dominirale u predstrukturalističkoj fazi – sudar različitih paradigmi i priliv novih saznanja ponekad je dovodio do teorijske neusklađenosti, unutrašnjih kontradikcija itd., ali je uprkos svim tim problemima naratologija iz slovenačkog književnog polja prešla i u analizu poezije, drame, filma itd. Kao najvažnije autore savremenog perioda Koron navodi Natašu Bavec, Alojziju Zupan Sosič, Miran Štuhec, Jelku Kernev Štrajn i svoju malenkost.

Ukratko, slovenačka književnonaučna recepcija naratološke refleksije ne poklapa se sasvim s fazama evropskog ili svestkog naratološkog razvoja. Primetna su zakašnjenja i povremeni zastoji, te je naratologija uglavnom tretirana kao dopuna ostalim teorijsko-metodološkim tendencijama i osim retkih primera nije koncipirana kao zaokružen interpretativni ili sistematični teorijski model.

U četvrtom delu svoje knjige autorka teorijska saznanja i aplikabilnost postklasičnih naratoloških tendencija proverava kroz analizu samih tekstova. Najpre se fokusira na reviziju tradicionalnih naratoloških pojmova i prikazuje dugo trajanje koncepta sveznajućeg pripovedanja i sveznajućeg pripovedača, koji su izvorno predstrukturalistički, te mogućnosti njihove aktualizacije u postklasičnoj naratologiji. Zatim prati postklasičnu tendenciju prenosa naratološke analize u dramu i pokušava da svoja saznanja primeni na dramska dela Dušana Jovanovića. Sledeći predlog transžanrovskog prenosa postklasične naratološke analize tiče se autobiografije gde se preispituje pripovedačko uspostavljanje identiteta, subjekta, svesti i fikcionalnosti, naracija i fokalizacija u autobiografiji, nepouzdanost pripovedanja u autobiografiji i uloga realnih čitalaca u odnosu prema realnim autorima. Zatim se bavi razvojem naratologije društvenih polova na primeru novije slovenačke književnosti Suzane Tratnik, Braneta Mozetića i Andreja Morovića. Poslednji pravac je primer interdisciplinarnog povezivanja naratologije i književne istorije.

Kroz celu knjigu koja, barem u prvom delu funkcioniše kao književni leksikon naratologije (sa svim leksikonskim ograničenjima), Koron pokušava da nadomesti manjak slovenačke nauke o književnosti u sistematičnom poznavanju teorijskog aparata i policentričnog razvoja naratologije, i dopuni je saznanjima o novijim istraživanjima, da bi na kraju isprobala neke naratološke pristupe, koji do sada u slovenačkoj nauci o književnosti nisu bili dovoljno korišćeni.

Rok Bozovičar
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Rok.bozovicar@gmail.com

Конференција „На крајњој граници века”: Први светски рат и култура“,
Москва, 10–12. септембар 2014 г.

У години, у којој се бројним културним манифестацијама обележавала 100-годишњица од почетка Великог рата, московски Државни институт за уметност огласио се организовањем међународне научне конференције „На крајњој граници века”: Први светски рат и култура“. Тродневна конференција у историјском здању у центру Москве била је место сусрета еминентних зналаца уметности, књижевности и филозофије из Русије, САД-а, Канаде, Немачке, Швајцарске, Италије, Велике Британије, Мађарске, Летоније и Србије.

Конференцију су њени идејни носиоци Јекатерина Бобринска, Татјана Гњедовска и Јекатерина Вјазова осмислили у следећим тематским блоковима: „Модернизам у уметности и социјално-политичка модернизација: криза и обнова“, „Проблем ‘националног’ у европској и руској уметности у периоду Првог светског рата“, „Митологија и реалност рата у уметности 1910–1930-их“, „Нови облик света: ‘механичка уметност’, ‘нови човек’, револуција и социјалне утопије“, „Рат и осмишљавање личног искуства“, „Одједи рата: сликарство и графика“, „Одједи рата: филм и лаки жанрови“, „Рат и архитектура“, „Рат и музика“.

Први блок је с правом припао филозофском осмишљавању рата као таквог. У њему су наступили Игор Смирнов („Унутрашњи рат“), Михаил Јампољски („Светски рат као искуство изван граница изрецивог“), Ерик Ландис („Светски рат, Револуција, Грађански рат: границе понављања и прекида у колективном искуству“), Александар Михајловски („Визуелна револуција. Рат у фотоалбумима Е. Јингера“). Ако се Е. Ландис у свом раду бавио питањима понављања и прекида у матрици спољашњег и унутрашњег рата, И. Смирнов се посветио питањима унутрашњег рата – унутрашње револуције – партизанског рата. Полазећи од размишљања Карла Шмита о партизанском рату као рату који се одвија на родној земљи зарад освајања власти, И. Смирнов се пита: „Који тип друштва одбацује унутрашњи рат?“ Паралела између унутрашњег рата и породичног живота, коју употребљава И. Смирнов, отвара могућност да се сагледа прелазак од велике породице архаичног типа ка великом конфликту у породици, након чега нема повратка у велику породицу. Другим речима, нема повратка у велику породицу након унутрашњег рата, било да је реч о државном терору војне хунте или о побуњеничкој армији, због чега је, по мишљењу И. Смирнова, и данашњица осуђена на сталне сепаратне, локалне ратове, који прелазе један у други. М. Јампољски је изложио своја размишљања о граничним ратним ситуацијама као што су: нестајање тачке гледишта у рату, одсуство оријентације, губитак памћења, рушење континуума – траума, шок од експлозије. Проблеме којима се бави М. Јампољски поткрепљује књижевним и филозофским примерима („Путовање на крај ноћи“ Селина, проза Пруста, учења Бергсона, Фројда, Пјера Женеа). Посебно место у његовом раду заузима питање памћења, кључно за крај XIX и почетак XX века, за које се везује и траума рата (експлозија, шок, хистерија, дисоцијација и дезинтеграција личности). Однос између памћења и трауме М. Јампољски илуструје на примеру фотографије, тачније фотографије Јингера, која не фиксира оно што јесте и тиме штити свест (улога анестезије), тј. долази до десубјективације – свест и око реагују, док се памћење одваја, одлази од нас, а то и јесте наша савремена култура. На крају свог наступа М. Јампољски

је подсетио на речи Кракауера о томе да фотографија убија памћење, објашњавајући како авангардна фотографија покушава да оде од субјективног памћења, будући да непосредно искуство не дозвољава да се схвати смисао, те стога субјекат мора да се снабде тачком гледишта не би ли погледао на себе са стране. С друге стране, А. Михајловски је говорио о фотоалбумима Јингера: „Лик рата“ (1930), „Овде говори непријатељ“ (1931), „Опасни тренутак“ (1931), „Промењени свет. Азбука наше епохе“ (1933), које је посматрао у контексту Јингеровог разумевања рата као стваралачког чина из кога се рађа нови тип човека. Структуру Јингерових албума, укључујући и предговор и потписе испод фотографија, А. Михајловски је довео у везу с филмом „Оклопача Потемкин“ Ејзенштајна, који је Јингер гледао у совјетској амбасади у Берлину и након чега је почео говорити о „нападу објектива“.

Проблем „националног“ у европској и руској култури заокружио је пажњу Алексеја Бартошевича, Томаша Гланца, Фолфганга Пента, Миклоша Секеја, Андреја Росомахина, Татјане Филипове, Наталије Шром. Констатујући да су Британци дали више жртава у Првом него у Другом светском рату, А. Бартошевич је у свом реферату посветио пажњу феномену настанка поезије у рововима Британаца. Т. Гланц је у свом излагању „Словенски рат“ анализирао двадесет слика Мухе обједињених у циклус „Словенска епопеја“, које је уметник сликао у периоду од 1904. до 1928. године (последња слика посвећена 10-годишњици окончања рата). Кроз овај опус Т. Гланц је показао опредељење Мухе као фундаменталног националисте, коме је туђа идеја интернационализма, изложено и у његовом тексту „Апотеоза историје словенства“ из 1926. године. Ф. Пент се у свом раду „Уметност киклопа: споменици национализма – тип грађевина пре и после Првог светског рата“ бавио архитектоником споменика Барбароси, Бизмарку, посебно се осврћући на уметност Крајса, који је добио 1. и 3. награду на конкурс за кулу Бизмарка, изградивши не само њу него и споменик студентима који су положили живот у руско-пруском рату. Ф. Пент истовремено подсећа и на архитекту Бруна Шмитца који прави споменик у част победе Руса, Пруса и Аустријанаца над Наполеоном, где је као прототип послужила гробница Теодориха у Равени, док се Фриц Шумахер, градећи крематоријум у Лајпцигу 1908–1911, инспирисао палатом Пети Брунелескија у Фиренци. Поред поменутих и грађевине Карла Шмита и Ериха Меделсона (кула Ајнштајна), настале током 1920-их, сведоче о страсти према високим кулама. Поље истраживања М. Секеја тичало се концепције Истока у периоду 1867–1914. М. Секеј саопштава о диференцијацији овог питања, које прате дебате о пореклу нације, о прапостојбини Мађара, али и покушаји да се пронађе нова мађарска архитектура (пример: Музеј примењене уметности из 1896, мађарски павиљон на изложби у Лавову 1916. у облику пагоде). А. Росомахин је поднео реферат о слици Русије и Руса у западним карикатурама периода Првог светског рата. Истраживши 2.000 карикатура током рата (новине, плакати, разгледнице), А. Росомахин се зауставља на најупечатљивијим и најчешћим карикатурама на разгледницама као што је слика Русије у виду парног ваљка (у августу 1914. тако се пише о Русији и овај израз преузимају сви новинари). Богати илустративни материјал пратио је излагање, па смо имали прилике да видимо француске, холандске, британске разгледнице (на неким је чак и Николај II приказиван као парни ваљак) или сатиричне мапе са главним актерима рата. Рад А. Росомахина допуњавао је рад Т. Филипове, посвећен карикатури у часописима, која је обилазила суровошћу (нпр., бомбардовање Београда), израженом и у насловима: „Dance Macabre“ и сл.

Питањима митологије и реалности рата у уметности 1910–1930-их бавили су се Наталија Злидњева, Јекатерина Лазарева, Нина Гурјанова, Жан-Филип Жакар, Ханс Гинтер и Јекатерина Вјазова. Н. Злидњева се у раду под називом „Мотив експлозије у сликарству/књижевности 1910–1920-их и његове митолошке пројекције“ зауставила на интерпретацији експлозије као трансформације структуре. Почевши од збирке Кручониха *Распрс* преко визуелне репрезентације мотива авангарде (црвеног дома – црвеног квадрата) уметност долази до тоналног сликарства, у коме се црвено везује за пожар, рат, светлост. Н. Гурјанову, Ж.-Ф. Жакара и Х. Гинтера занимају посве другачији проблеми рата, они се баве ратом са социјалног, антимилитаристичког или сензибилистичког становишта. Н. Гурјанова полази од тога да је рат схватан пре свега као метафора везана

за новаторство, односно да се везује за апокалиптичке слике света, карактеристичне за симболизам, за „помак“ епохе и традиционалне културе. Стога су на рат пре свега одговорили својим стваралаштвом руски авангардни уметници: Маљевич и Мајаковски плакатима, уметничким албумима Гончарова и Розанова, Филонов поемом *Пропевавање о проицању мира*. У овим уметничким формама Н. Гурјанова анализира одсуство жртава и непријатеља код Гончарове, интерполацију новинског текста у колажима Розанове (који су утицали на Кручонихов *Васељенски рат* из 1916. с идејом одрицања рата у авангарди и супрематизам Маљевича), присуство смрти савременог тренутка код Маљевича. Ж.-Ф. Жакара интересује рат као „хигијена“ језика, односно антимилитаризам руског футуризма, коме супротставља Маринетијеву апологију рата с његовим директним учешћем на Балкану и са ослањањем на снагу италијанске крви. Аутор наводи стихове Мајаковског, у којима доминирају одвратност према рату и пацифизам, као и Хлебњикова, кога занима немилитаристички однос према рату, тј. посматра га искључиво с тачке гледишта прорачуна времена и историјских догађаја. Речју, где су италијански футуристи видели почетак новог света, руски су видели крај старе епохе и света. Рад под називом „Рат и *nuova sensibilità* футуриста“ Х. Гинтер је посветио пре свега делу Бочонија. Подсећајући на кључна издања 1914. године („Васкрсење речи“ Шкловског, које проглашава реч за аутономни знак, и две књиге италијанских футуриста *О бици код Адрианопоља* Маринетија и *Футуристичка слика и скулптура* Бочонија), Х. Гинтер говори о Бочонијевом дугу према импресионизму, о утицају Гастана Превијатија на осећање динамичности у Бочонијевој урбанистичкој теми, о осећању испуњеном агресивношћу. Овај блок реферата је завршила Ј. Вјазова наступом посвећеним теми Првог светског рата у жанру „лубок“ 1914. године. Истражујући дрвене дашчице осликане мотивима рата и пропраћене адекватним натписима, Ј. Вјазова је „лубок“ 1914. довела у везу са повишеним патриотским осећањем, које се одразило на више од 600 његових засебних слика (Маљевича, Лентулова, Мајаковског), на петроградском „лубоку“ (Нарбут, Митрохин), као и на издањима Ситина (уметници Рерих и Ре-ми). Популарност „лубока“ тог доба била је равна филму, по мишљењу Ј. Вјазове. Она овај став аргументује дневничким записима Гипијус, али довољно говори о популарности „лубока“ и чињеница да у његовом стварању учествују неки од највећих уметника тог доба, укључујући и плакатуисту Мура.

Новом облику света своја излагања су посветили Ален Антлиф, Грејс Брокингтон, Кристин Пођи, Габријела Имполи, Јекатерина Бобринска и Константин Дудаков-Кашуро. Тема А. Антлифа била је „Революционарно насиље и рат против рата“. Рад се бавио односом америчких, посебно анархистичких новина према рату. Роберт Мајнор, који је током рата прво радио за новине *Њујорк зове* до маја 1916, а потом за анархистичке новине из Сан-Франциска, 1915. се упутио у Француску како би извештавао с фронта. Његово виђење патриотизма као целата који жртву ставља на бајонет и однос друштва према Мајнору након америчке објаве рата Немачкој 1917. предмет су истраживања А. Антлифа. Канадски истраживач у овом контексту анализира и портфолио Кента Роквела из 1918. *Седам узраста човека*, у којем изражава ужас од чињенице да армија у име слободе постаје тиранин (о чему пише и у писму Сајденбергу), као и текст „Супермен“ из 1918, надахнут Ничеовом књигом *Тако је говорио Заратустра*, у коме Кент констатује да људи и под Суперменом живе као у рату – убијајући једни друге. Грејс Брокингтон је наступила с рефератом „Војник и марионета: луткарски ликови у уметности Првог светског рата“. Ово истраживање се тицало пацифистичког начела уметности, борбе луткарског позоришта против рата, супротстављања лутака, неспретних у вођењу рата, самоме рату. Г. Брокингтон посматра однос лутке и луткара, механички принцип и одсуство индивидуалне воље код лутке, како би показала деловање ових принципа у луткарском позоришту, али и у уметности током рата (Валтер Сикерт, „Брајтон Пјеро“, 1915; Марк Гертлер, „Рингшпил“, 1916; Џон Серџент, „Гасни напад“, 1918; Кристофер Невинсон, „Потопљени ровови“ – 1915, „Повратак у ровове“ – 1915, „Летина битке“ – 1918, „Путем славе“ – 1917, Ото Дикс, „Плес смрти“ – 1917). Делимично се с овом темом срећемо и у излагању Кристин Пођи „Маљевич, рат и криза ‘faciality’“, посвећеном посткубофутуристичком, алогичном периоду Маљевичевог сликарства, у коме долази до

засенчења или цепања лика/лица/маске (слике: „Делимично помрачење“, 1914; „Алогична композиција“, 1915). Одјецима Првог светског рата у „Ладомиру“ Хлебњикова био је посвећен рад Габријеле Импости, док су Јекатерина Бобринска и Константин Дудаков-Кашуро говорили о „Великом рату, уметности и новом ‘искуству масе’“, односно о „Сакралној уметности футуриста у контексту реактуализације проблема религиозности у западној авангарди“. Ј. Бобринска је своје излагање концентрисала око теме масе и ритма, полазећи од Кракауеровог есеја о масама (у којем се апстракција изједначава с геометричношћу, а утопија с ритмом) и размишљања С. Булгакова о убрзавању тока историје. Руска научница сагледава масу у време почетка Првог светског рата као модел савременог друштва, као социум у стадијуму хаоса и варварства, као машину пуну енергије, чији су корени у војничком, вештачки организованом искуству (војне параде, соколска гимнастичка друштва, јавни слетови). Соколска друштва Ј. Бобринска доводи у везу с идејом панславизма (физичко васпитање целог словенског организма), које је требало да буду пандан ритмичкој гимнастички Делкроза и његовој школи у Хелерау 1910-их, за кога је и Апиа правило 1919. декорације „ритмичког простора“. Тачније, Ј. Бобринска посматра глумца-масу у кључу Делкрозове поетике, која захтева од режисера да масу сагледава као целину, како би ритам постао главни митотворни покретач социума и космоса. Отуда је, по мишљењу Ј. Бобринске, потпуно очекивано било скретање с ритма плеса на ритам рада, с естетичког на механичко (присутно у „Црвеној армији“ Константина Чеботарјова 1917), које би понајпре одговарало закључку Марсела Моса да је „целокупно социјано тело – једно душевно стање, једна те иста маска, где су сви гласови сабрани у један крик“, тј. да само тако и тада постоји социјално тело. К. Дудаков-Кашуро се у свом излагању оријентисао на западну авангарду, која се у драматичном историјском тренутку обраћа религиозним мотивима (Емил Нолде, Ото Дикс, сликари групе „Плави јахач“ и „Мост“), али истовремено предлаже нову иконографију и ново тумачење (електрика се изједначава с мистиком код Маринетија, о брзини као новој материји говори Ђакомо Бала, код Северинија наилазимо на синтезу Богородице и аероплана).

Последњи дан конференције био је посвећен различитом осветљавању ратне теме у уметности. Тако је, на пример, Ирина Карасик говорила о смислу речи теоретичара уметности Николаја Пуњина „рат је учинио с нама оно што се од њега очекивало“, док су Ирина Маркезини и Глеб Јершов говорили о Петрограду/Љенинграду у делу Вагинова, односно о Филонову и Првом светском рату. Ако се И. Карасик базирала на биографији Николаја Пуњина како би одгонетнула његове речи (отац – војни лекар који је служио на фронту, сва три брата учествују у рату: Леонид као официр, Александар као студент-поручник, Лав као капетан; погибија Леонида 1. септембра 1916), Г. Јершов се посветио ратној биографији Филонова (на фронту провео половину 1916. године) и њеним одјецима у дневницима и сликарству (током рата израдио 22 рада, између осталог, цртеж „Румунски официри“, слику „Немачки рат“ из 1915). Теми футуриста у рату били су посвећени и реферати А. Струкове, К. Ичин и А. Салијенко. А. Струкова се у свом раду бавила настанком футуристичког часописа *Бескрвно убиство* (1915–1917) и његовим илустраторима Николајем Јанкиним, Михаилом Ле-Дантју, Н. Лапшином. А. Салијенко је своје излагање посветила теми смрти у сликарству 1920–1930-их (на примеру Петрова-Водкина, Тишлера, Дејнеке, Герасимова, Машкова, Фалка, Рутковског), коју је анализирала у контексту књижевних дела (Селина, Хашека) и новинских написа тога доба. Ми смо дали анализу стваралаштва Чекригина из доба Првог светског рата, показавши стремљење сликара да победи слике смрти и глади доктрином Фјодорова о супраморализму – дугу васкрсавања мртвих.

На конференцији није zostала ни тема филма. Њоме су се бавили Иља Кукуј у раду „Камера као оруђе масовне терапије: победа над трауматичним искуством рата у филму Ф. Ермлера ‘Крхотина империје’ (1929)“ и Јекатерина Салњикова у раду „Филм као сведок епохе Првог светског рата: одраз насиља и патње у западној кинематографији 1900–1920-их“. Лаким жанровима у време Првог светског рата био је посвећен реферат Јелене Саријеве. Архитектура и рат били су тема излагања Татјане Гнедовске, Ане Броновицке и Дмитрија Сухина. Док су се А. Броновицка и Д. Сухин бавили искуством

рата и совјетском архитектуром 1920-их, односно рушењем и обнављањем Источне Прусије са тадашњим Кенигзбергом – данашњим Калињинградом, Т. Гнедовска је свој реферат посветила питању „Рата као уништавања фасада“. Т. Гнедовска је подсетила на култ стакла, на одрицање идеје реда код великог броја архитеката почетком XX века (Олбрина, Ван ден Велдеа, Петреа Беренса, Фишера, Пелцига), с посебним акцентом на павиљон Таута на Келнској изложби 1914. године и на Гропијусов пацифистички вапај у Огледној фабрици, начињеној од стакла. Најзад, тема музике и рата је звучала у наступима Светлане Савенко („Рецепција рата и национална идеја у руској музици 1910-их“), Левона Акопјана („Прва ратна година у историји музике“) и Марине Раку („Песма као трофеј: од Првог светског рата до првих петолетки“).

Институт за уметност у Москви успео је да окупи зналце различитих профила да учини њихов сусрет изузетно занимљивим. То се потврђивало неочекиваним везама између излагања, осветљавањем појединих уметника с различитих аспеката, одјецима истих идеја у различитим уметностима. Организатори ништа нису препустили случају. Обезбедили су симултани превод са енглеског на руски и са руског на енглески језик. Тако ће и зборник радова 2015. године изаћи на два језика: руском и енглеском. У сарадњи са Институтом за уметност била је у време конференције отворена и изложба „Први светски рат“ у Малом Мањежу, која се у априлу 2015. нашла и у Београду (у Историјском музеју Србије) готово у истоветној поставци. За крај, морамо поменути срдачност и топлину организатора којима су конференцију учинили незаборавном. Изненађење које су нам приредили у оближњем московском кафеу музичко-кабаретским наступом, чији је циљ био оживљавање слика 1910-их из Петербурга, Берлина, Париза и Москве, остаће још дуго у сећању учесника конференције.

Корнелија Ичин
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
kornelijaicin@gmail.com

РЕГИСТАР КЉУЧНИХ РЕЧИ

- Акунин 135
 Алексей Ремизов 149
 Анджеевский 93
 architecture 49
 асоцијативна поља лексема 25
 Australia 49

 Бальмонт 135

 Введенский 179
 „великая старость“ 93
 Voloshin 105
 Vrangeli 105
 Vrubelev 105

 гетероморфный стих 163
 Golubkina 105
 Гончаров 135
 Gornon 227

 De Charmoy 105
 деэстетизация 213
 довольно упорядоченный акцентный стих 163
 Достоевский 83

 Е. Кропивницкий 213
 европейская культура 71
 экзистенциализм 93
 экзистенциальная ответственность 71
 Eremin 227

 Иван Аксенов 163
 изведение 11
 ирония 213
 iconography 49

 комбинированная творба речи 11
 космогония 179
 Кузмин 135
 Khlebnikov 105

 лианозовская поэтика 213
 литературная рецепция 149

 monument 105

 нигилизм 83
 Ницше 83
 „ничто“ 93

 ориентализм 135
 the Other Culture 227

 Пелевин 135
 первостихии 179
 Пильняк 135
 Платонов 199
 Poetry 105
 префикс 11
 префиксально-суффиксальная творба 11
 Пригов 135
 примитив 213
 природа 179
 Pudovkina 227
 Pushkin 105

 религиозность 25
 Russian poetry of 1990s 227
 русский модерн 135
 русское зарубежье 149

 савремени руски језик 25
 савремени српски језик 25
 Saint-Petersburg poets 227
 Samizdat 227
 святоотеческая традиция 71
 семантика метра 163
 силлабический стих 163
 ситуативное сравнение 199
 сложение 11
 социологија религије 25
 сравнительное литературоведение 149
 St. Elijah 49
 Sculpture 105
 Symbolism 105

 Tatlin 105
 теолингвистика 25
 Troubetzkoy 105

underground Serbian Orthodox Church 49

феномен боли 71

фольклор 213

futurism 105

циркумфлекс 11

Coober Pedy 49

Чевенџур 199

человек 179

японизм 135

1860-1880-е 83

Сарадници у 87. свесци *Зборника Матице српске за славистику*

ма Рок Бозовичар, докторанд
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Зоја Бојић, професор
Аустралијски национални универзитет, Канбера
Универзитет Новог Јужног Велса, Сиднеј

др Јулија Валијева, доцент
Катедра историје руске књижевности, Филолошки факултет
Санкт-Петербуршки државни универзитет

ма Драгана Василијевић, докторанд
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Леонид Гелер, професор емеритус
Факултет књижевности
Универзитет у Лозани

ма Кристина Ђорђевић, докторанд
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ма Тамара Жељски, виши библиотекар
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Оливера Жижовић, доцент
Департман за филолошке науке
Државни универзитет у Новом Пазару

др Корнелија Ичин, редовни професор
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Ксенија Кончаревић, редовни професор
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Анатолиј Корчински, доцент
Катедра за теорију и историју хуманистичког знања, Институт за филологију
и историју
Руски државни хуманистички универзитет

мр Ивана Кочевски, асистент
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Иља Кукуј, доцент
Институт за славистику
Минхенски универзитет Лудвига-Максимилијана

мр Јелена Кусовац, асистент
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Олег Лекманов, професор
Факултет журналистике, МГУ
Факултет филологије, Научно-истраживачки универзитет „Висока школа
економије“
Москва

др Леонид Маљцев, професор
Катедра историјске лингвистике, стране филологије и документалистике
Институт за хуманистичке науке
Балтички федерални универзитет „Имануил Кант“
Калињинград

др Маурицио Масимо, доцент
Депарتمان за стране језике, књижевности и савремену културу
Универзитет у Торину

Анђелина Мићић, студент
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Сусуму Нонака, професор
Факултет слободних уметности
Универзитет у Сајтами

др Хикару Огура, доцент
Токијски универзитет

др Михаил Одески, професор
Катедра руске књижевности, Историјско-филолошки факултет
Руски хуманистички државни универзитет
Москва

др Људмила Поповић, редовни професор
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ма Јасмина Радојичић, докторанд
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Борис Соколов, професор
ПЕН-центар
Москва

мр Микита Супрунчук, лектор
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Божо Ћорић, редовни професор
Катедра за српски језик, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ма Милица В. Ћуковић, докторанд
Институт за књижевност и уметност
Београд

др Алесандро Фарсети, доцент
Департман за америчке, иберијске и славистичке студије,
Универзитет Ка Фоскари
Венеција

др Гуљнара Хајдарова, доцент
Институт за филозофију
Санкт-Петербуршки државни универзитет

др Цереми Хауард, професор
Школа историје уметности
Универзитет Сент-Ендрјуз
Фајф

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за славистику* објављује оригиналне научне радове о словенским језицима, књижевностима и културама. *Зборник Матице 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 Матице српске за славистику*. Ако је рад био изложен на научном скупу, податак о томе треба да буде наведен у напмени на дну прве странице чланка.

Радови се објављују на свим словенским језицима, енглеском, немачком, француском и италијанском. За радове на српском језику примењује се *Правилник српског 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: jdjukic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Радове рецензирају два компетентна рецензента. Рецензирање је анонимно у оба смера. Аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање у року од два месеца од пријема рукописа.

Елементи рада по редоследу:

а) име и презиме аутора, установа у којој је запослен, електронска адреса (у приказима се наводе испод текста);

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);

в) сажетак (до 10 редака) на језику текста и на енглеском језику;

г) кључне речи (до 5) на језику текста и на енглеском језику;

д) основни текст;

ђ) литература (одвојено ћирилична и латинична; за рад написан ћирилицом прво дати литературу на ћирилици по азбучном реду презимена аутора, а затим литературу на латиници по абecedном реду презимена аутора; за рад написан латиницом редослед је обрнут; дела истог аутора навести хронолошки; дела истог аутора објављена у истој години навести по азбучном/абecedном реду наслова; ако извор доноси само иницијале, а не пуно име аутора, у литератури могу остати иницијали);

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 *Правописа српскога 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), (Јакобсон 1987);

г) у раду на српском језику цитати се дају у наводима („...“), а цитат унутар цитата у полунаводима („...“); у радовима на другим језицима приликом цитирања се поштује одговарајући правопис.

Цитирање референци у тексту:

а) упућивање на монографију у целини (Gurianova 2012) или студију у целини (Bowl 2012);

б) упућивање на одређену страницу или више суседних и несуседних страница (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) упућивање на студије истог аутора из исте године (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); упућивање на студије истог аутора из различитих година – хронолошким редом (Lachmann 1994; 2002);

г) упућивање на студију два аутора (Гамкрелидзе – Иванов 1984: 320–364); при упућивању на студију више аутора наводи се само презиме првог уз употребу скраћенице и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); упућивање на радове два или више аутора (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктина 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 природи и језичком развитуку: лингвистичка испитивања*. Т. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

- Достоевский Федор. *Записки из подполья. 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“. *Политика* 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: jdjukic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Работы рецензируются двумя компетентными рецензентами. Рецензенты и авторы статей в процессе рецензирования анонимны. В течение двух месяцев с момента получения текста авторам будет сообщено, принята ли их работа к публикации.

Порядок элементов статьи:

а) имя и фамилия автора; учреждение, в котором автор работает; электронный адрес (в рецензиях они помещаются под текстом);

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);

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);

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 (Bowlt 2012);

б) ссылка на определенную страницу или несколько соседних и не соседних страниц (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) ссылка на статьи одного автора того же года (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); ссылка на статьи одного автора разных годов – в хронологическом порядке (Lachmann 1994; 2002);

г) ссылка на статью двух авторов (Гамкрелидзе – Иванов 1984: 320–364); в ссылке на статью более двух авторов приводится фамилия лишь первого автора при использовании сокращения и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); ссылка на статьи двух или нескольких авторов (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) если из контекста понятно, какой автор цитируется или парафразируется, в скобках (parenтезах) можно опустить фамилию автора, напр.: «Согласно исследованию Марфи (1974: 207), первый сохранившийся трактат из данной области написал бенедиктинец Алберик из Монте Касино во второй половине XI века»;

е) при цитировании рукописей применяется фoliaция (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 природи и језичком развоју: лингвистичка испитивања. Т. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. Записки из подполья. 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) монографија (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:
Клякић Слободан. „Черчиллов 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 књижески. 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: idiukic@maticasrpska.org.rs or komeliiaicin@gmail.com. The papers are reviewed by two competent reviewers. The review process is double blind. The authors will be notified if the paper was accepted for publication within two months after the submission of the paper.

The paper should contain the following elements in this order:

a) the author's name and surname, institution in which the author works, email address (in reviews this is listed after the text);

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);

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);

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 природи и језичком развоју: лингвистичка испитивања*. Т. 1.-2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевскиј Федор. *Записки из подпоља. Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклуэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чажановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Партедон М. А. М., 1994.

b) a book by more authors:

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XXsiècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

c) a collection of papers:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karl insky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

d) a paper in a journal:

Krupinski Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

e) a paper in a book of proceedings:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39-55.

f) an article in a newspaper:

Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 21. 12. 2004: 5.

g) a dictionary:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.

h) a phototype edition:

Соларић Павле. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

i) a manuscript:

Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780-1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

j) an online publication:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Editorial board of the *Review of Matica Srpska for Slavistics*

Рецензенти који су рецензирали радове приспеле за 87. свеску
Зборника Матице српске за славистику

др Наталија Азарова
др Сергеј Бирјуков
др Николај Богомолов
др Петар Бојанић
др Зоја Бојић
др Петар Буњак
др Михаил Вајскопф
др Дојчил Војводић
др Саша Гришин
академик Јасмина Грковић-Мејџор
др Рајна Драгићевић
др Људмила Зубова
др Корнелија Ичин
др Кајоко Јамасаки
др Агата Кшихилкевич
др Михаил Мејлах
академик Предраг Пипер
др Фјодор Пољаков
др Људмила Поповић
др Тања Поповић
др Љубинко Раденковић
др Зоран Ракић
др Алексеј Семјоненко
др Игор Смирнов
др Јелена Толстој
др Наталија Фатејева
др Игор Чубаров

Зборник Матице српске за славистику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска

Славистический сборник
Полугодовой выпуск
Издательство Матица сербская

Review of Slavic Studies
Published semi-annually
Published by Matica Srpska

Уредништво и администрација
Редакција и администрација
Editorial Board and Office:
21000 Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон – Phone
(021) 420-199, 6622-726
e-mail: jdjukic@maticasrpska.org.rs
e-mail: kornelijaicin@gmail.com
<http://www.maticasrpska.org.rs>

Зборник Матице српске за славистику, св. 87
закључен је 16. марта 2015.

За издавача
Доц. др ЂОРЂЕ ЂУРИЋ
генерални секретар Матице српске
Технички сарадник Уредништва
ЈУЛКИЦА ЂУКИЋ

Коректор
КАТА МИРИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Слова на корицама
ИВАН БОЛДИЖАР

Компјутерски слог
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа
САЈНОС, Нови Сад

Штампање завршено јула 2015.

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
821.16+811.16(082)

ЗБОРНИК Матице српске за славистику = Славистический сборник = Review of Slavic Studies / главни и одговорни уредник Корнелија Ичин. – 1984, 26–. – Нови Сад : Матица српска, 1984–. – 24 cm

Годишње два броја. – Наставак публикације: Зборник за славистику (1970–1983)

ISSN 0352-5007

COBISS.SR-ID 4152578

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије