



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**

88

НОВИ САД • 2015

МАТИЦА СЕРБСКАЯ
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

88

НОВИ САД

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Валериј Савчук, Забор как искушение	9
Наталија Видмаровић, Теоцентризм и антропоцентризм в терминах «своего» и «чужого»	27
Александра Павловић, Рускословенски узор српског рукописног Буквара из 1717: јеромонах и песник Карион Истомина у Сентандрејској традицији	41
Денис Иоффе, Лев Толстой и радикални дзен: ракурс коментария к тексту («Отец Сергей»)	49
Елена Толстаја, «Декабристы» Л. Н. Толстого: ключ и камертон к великому роману	63
Лариса Шестакова, Первая мировая война глазами Волошина- публициста	75
Андрей Россомачин, Василий Каменский и его статья «За что мы любим цирк?»	87
Вера Терехина, Футуристический велосипед: от изобретения до осмеяния	105
Михаил Одесский, Славянство и футуризм в военной публици- стике Н. А. Бердяева	115
Алсу Акмальдинова, Олег Лекманов, Михаил Свердлов, «В голове у него ерунда: хавбеки да форварда»: футбол в детской советской поэзии	127
Јасмина Ахметагић, Скерлић и Исидора: утицај једног предговора и смисао промена «Писама из Норвешке»	171
Мира Душкова, Птици над пожарищата: Иво Андрић и Констан- тин Константинов	185
Лука Курјачки, Слика код Достојевског и реч код Куросаве – међунатписи филма «Идиот»	201
Гражина Бобилевич, Видеоарт: жанры и технологии	209
Снежана Линда-Поповић, Комбинаторика у фразеологији на примјерима лексикалних фразема у српском и чешком језику . .	233

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Тэцуо Мотидзуки, Новый подход к модернизму? По поводу современного дискурса о формализме и риторике	245
--	-----

Е ф и м К у р г а н о в, Александр Пушкин и притчи царя Соломона .	259
Д р а ш к о Д о ш л я к, Презимена црногорских колониста у Војво- дини	263

ПРИКАЗИ

Иво Тартаља. <i>Песма о песми</i> . Београд: Српска књижевна задруга, 2013. – 316 стр. (<i>Исидора Боловић</i>)	275
Lazar Fleishman, Aleksandr Ospovat and Fedor Poljakov (eds.). <i>From Medieval Russian Culture to Modernism</i> . Studies in Honor of Ronald Vroon. Frankfurt am Main [et al.]: Peter Lang Verlag, 2012. – 352 p. (Никола Миљковић)	277
Леон Којен. <i>У тражењу новог: либерализам и индивидуални дух у српској култури (1894–1914)</i> . Београд: Чигоја штампа, 2015. – 265 стр. (<i>Јасмина Ахметагић</i>)	278
Ж.-Ф. Жаккар, А. Морар (сост. и науч. ред.). <i>1913. Слово как таковое: к юбилейному году русского футуризма</i> . Материалы международной научной конференции (Женева, 10-12 апреля 1913 г.). СПб: Издательство Европейского университета, 2014. – 528 с. (Тамара Жельски) . .	282
Сергей Шаповал (сост., вступление, интервью). Д. А. Пригов. <i>Двадцать один разговор и одно дружеское послание</i> . М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 264 с. (<i>Лазарь Миленкович</i>)	286
Morgan Nilsson, Nadezjda Zorikhina Nilsson (ed.). <i>Семантический спектр славянского вида</i> (IV Конференция Комиссии по аспектологии Международного комитета славистов, Гётеборгский университет, 10 июня – 14 июня 2013 г.); <i>The Semantic Scope of Slavic Aspect</i> (Fourth Conference of the International Commission on Aspectology of the International Committee of Slavists, University of Gothenburg, June 10 – 14, 2013). Göteborg: Göteborgs universitet (= Gothenburg Slavic Studies 3), 2013. – 173 с. (Сања Брдар)	288
Г. Ф. Ковалев. <i>Библиография ономастики русской литературы по 2010 год</i> . Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2014. – 346 с. (<i>Јелена Радовановић</i>)	293

ХРОНИКА

<i>Инсталлација и акција «Забороуштрашење» у оквиру персоналне изложбе Валерија Савчука «Радикална мисао тела» (куратор Татјана Корнеева) у творчком центру «Борей-Арт» (26.04–05.05.2014) (Алина Прыгун)</i>	297
Регистар кључних речи	303
Списак сарадника	305
Упутство за припрему рукописа за штампу	309
Рецензенти	318

SADRŽAJ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

STUDIJE I RASPRAVE – ARTICLES AND TREATISES

Valery Savchuk, Fence as a temptation	9
Natalija Vidmarović, Teocentrism and anthropocentrism in the terms “self” and “other”	27
Aleksandra Pavlović, Russian Slavic model of the Serbian manuscript Primer from 1717: hieromonk and poet Karion Istomin in the Szentendre tradition	41
Denis Yofe, Leo Tolstoy and radical zen: the angle of comments on the text (“Father Sergius”)	49
Elena Tolstaya, Tolstoy’s “Decabrists” – key and concert pitch alongside the great novel	63
Larisa Shestakova, First World War in the eyes of journalist Voloshyn	75
Andrey Rosomahin, Vasily Kamensky and his article “Why we love the circus”	87
Vera Terehina, Futuristic bicycle: from invention to ridicule	105
Mikhail Odesky, Slavism and futurism in the war journalism of N. A. Berdyaev	115
Alsu Akmaldinova, Oleg Lekhmanov, Mihail Sverdlov, “In his head it’s all foolish: ‘havbeki da forvarda’”: football in children’s Soviet poetry	127
Jasmina Ahmetagić, Skerlić and Isidora: the influence of a preface and the sense of changes of “Letters from Norway”	171
Mira Duškova, Birds above the burnt ground: Ivo Andrić and Konstantin Konstantinov	185
Luka Kurjački, Image in Dostoyevsky and word in Kurosawa – subheadlines of the film “The Idiot”	201
Grazyna Bobilewicz, Videoart: genres and technologies	209
Snežana Linda-Popović, Combinatorics in phraseology on the examples of lexical phrasemes from Serbian and Czech	233

PRILOZI I GRAĐA – CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Tecuo Motidzuki, A new approach to modernism? On contemporary discourse about formalism and rhetoric	245
--	-----

E f i m K u r g a n o v, Alexander Pushkin and the stories of King Solomon .	259
D r a š k o D o š l j a k, Surnames of Montenegrin colonists in Vojvodina .	263

PRIKAZI – REVIEWS

Иво Тартаља. <i>Песма о песми</i> . Београд: Српска књижевна задруга, 2013. – 316 стр. (<i>Isidora Đolović</i>)	275
Lazar Fleishman, Aleksandr Ospovat and Fedor Poljakov (eds.). <i>From Medieval Russian Culture to Modernism</i> . Studies in Honor of Ronald Vroon. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang Verlag, 2012. – 352 p. (<i>Nikola Miljković</i>)	277
Леон Којен. <i>У тражењу новог: либерализам и индивидуални дух у српској култури (1894–1914)</i> . Београд: Чигоја штампа, 2015. – 265 стр. (<i>Jasmina Ahmetagić</i>)	278
Ж.-Ф. Жаккар, А. Морар (сост. и науч. ред.). <i>1913. Слово как таковое: к юбилейному году русского футуризма</i> . Материалы международной научной конференции (Женева, 10-12 апреля 1913 г.). СПб: Издательство Европейского университета, 2014. – 528 с. (<i>Tamara Željki</i>)	282
Сергей Шаповал (сост., вступление, интервью). <i>Д. А. Пригов. Двадцать один разговор и одно дружеское послание</i> . М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 264 с. (<i>Lazar Milentijević</i>)	286
Morgan Nilsson, Nadezjda Zorikhina Nilsson (ed.). <i>Семантический спектр славянского вида</i> (IV Конференция Комиссии по аспектологии Международного комитета славистов, Гётеборгский университет, 10 июня – 14 июня 2013 г.); <i>The Semantic Scope of Slavic Aspect</i> (Fourth Conference of the International Commission on Aspectology of the International Committee of Slavists, University of Gothenburg, June 10 – 14, 2013). Göteborg: Göteborgs universitet (= Gothenburg Slavic Studies 3), 2013. – 173 с. (<i>Sanja Brdar</i>)	288
Г.Ф. Ковалев. <i>Библиография ономастики русской литературы по 2010 год</i> . Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2014. – 346 с. (<i>Jelena Radovanović</i>)	293

HRONIKA – CHRONICLES

<i>Инсталляция и акция «Забороустрашение» в рамках персональной выставки</i> Валерия Савчука «Радикальная мысль тела» (куратор Татьяна Корнеева) в творческом центре «Борей-Арт» (26.04–05.05.2014) (Алина Прыгун)	297
Register of key words	303
List of contributors	305
Instructions for authors	309
Reviewers	318

Валерий Савчук

Санкт-Петербургский государственный университет
Кафедра культурологии
vvs1771@rambler.ru

Другу С. Л. Фокину

ЗАБОР КАК ИСКУШЕНИЕ

Забор стоит в истоках культуры. Он теснейшим образом связан с оппозициями культуры и природы, сакрального и профанного, центра и периферии, внутреннего и внешнего, естественного и искусственного. Он же – характерный пример медиа. Разобшая, он соединяет, ограничивая видимость, он являет нам состояние общества, степень разобщенности или солидарности людей. В работе забор тематизируется в качестве характерного примера медиа. Важной темой является соотношение понятий забора и границы, забора и порядка сущего.

Ключевые слова: Исток культуры, забор, ограда, медиа, медиаанализ, райский сад, кладбище.

The fence is in the origins of culture. It is closely associated with the opposition of culture and nature, the sacred and profane, the center and the periphery, internal and external, natural and artificial. It's also a typical example of the media. Divided – it connects, limiting visibility – it shows us a condition of society, degree of dissociation or human solidarity. In work a fence thematised as a typical example of media. An important issue is the relationship between the concepts of a fence and a border, a fence and an order of things.

Keywords: Culture source, fence, enclosure, media, media analysis, Garden of Eden, cemetery.

Забор в истоках культуры

Забор стоит в истоках культуры. Он теснейшим образом связан с оппозициями культуры и природы, сакрального и профанного, центра и периферии, внутреннего и внешнего, естественного и искусственного, но он также связан с преградой, рвом, жертвой, раной, сообщением. Собрание, отражение, напряжение между огражденным (безопасным) и неогражденным (опасным) пространством определяет вектор развития от природы к культуре, от естественного к искусственному, от огорода к городу, от дикости к цивилизации. Роль огораживания и ограды в исто-

рии человеческой культуры огромна: «Am Anfang steht der Zaun¹. Tief und begriffbestimmtes durchwirken Zaune, Hegung, Grenze die von Menschen geformte Welt, – скажет Й. Трир. Недавно роль «ограды» (следовательно, и города) в связи с формированием категории сакрального и оппозиции в н у т р е н н и й – в н е ш н и й (здесь же и связь «внутреннего» со «с в о и м») и «с в о б о д н ы м» и – шире – со всей сферой социальных стратификаций) была подчеркнута с особой силой <...> Тем более, это относится к жизни архаичных коллективов. «Окружение, огораживание – постоянная тема ритуала ндембу; обычно оно сопровождается очищением площадки мотыгой. Таким образом, в бесформенной среде буша создают небольшое царство порядка» (Топоров 1987: 131). Царство культуры выгораживалось из дикой природы. В настоящее время сами категории естественного и искусственного претерпевают существенную трансформацию, взаимооборачиваются. Если прежде город (огород) был местом, выгораживаемым из дикой природы, подчиняющим ее себе («Город изнасиловал Гею – именно так мы должны понимать манипуляции с натуральным» (Грыкалов 2012: 58)), противопоставляющим себя природе (отсюда оппозиция культуры – природы), то сегодня самым искусственным, т. е. требующим культурных усилий, является дикая природа, выгораживаемая из антропогенной среды в заповедники, где устанавливается запрет на ведение хозяйственной деятельности, которые нужно оберегать от браконьеров, лесорубов, строителей, туристов и кинематографистов. Иными словами, дикая, естественная природа – сегодня самый культивируемый объект. Она требует доброй воли и непрерывных охранительных усилий и бдительности.

Забор самым тесным образом связан с садом и раем. В европейских языках слово «сад», пишет историк искусств Йозеф Тильманн (József A. Tillmann), в своем истоке имеет значение ограждения, укрытия, заключения. Тот, кто разбивает сад, вместе с тем устанавливает его границы и огораживает, так как только огораживание может сделать возможным защиту и ведение хозяйства. При этом известно, что слово Рай (Paradies, pardez) персидского происхождения, означающее «огражденная роща». Еврейское слово сад – gan – происходит от gápan = укрытие, защита (József 1995: 7). Это же подтверждает Кеннет Кларк: рай – «огороженное стенами место» (Кларк 2004: 21)². При этом, как подчеркивает авторитетный автор: «Древнегреческий “paradeisos”, производный от древнеиранского (авестийского) “paīti-daeza” и впервые встречающийся у Ксенофона (IV в. до н. э.), вначале обозначал не внемирное блаженство, даруемое праведным

¹ Следует исправить опечатку в цитате, поскольку этимолог Йост Трир писал о заборе, ограждении (Zaun), стоящем в истоках культуры, а не об уздечке (Zaum), хотя данное слово имеет еще значение изгороди для лошадей.

² Ср. «Каждая надежно огражденная земля называется садом», – пишет Йозеф Блау (цит. по: Trier 1940: 95). На это значение сада указывает и М. Н. Соколов: «Символика сада традиционно предполагала его огражденность, обусловившую, как мы знаем, саму этимологию слова “парадиз”» (Соколов 2011: 231).

душам, а вещь вполне земную и для своего времени типическую, а именно царский парк, включавший в себя роскошный сад и охотничьи угодья. Ксенофон упоминает «парадиз» в связи с царем Киросом Сардским, приписывая его создание личным усилиям великого персидского владыки» (Соколов 2011: 27). В этот идеальный сад вплоть до XIV–XV веков, художник «мог убежать от сражений и чумы <...> сад давал убежище от многих ужасов» (Кларк 2004: 291). Вопреки опасной, дикой, неизвестной природе, в нем культивируется изощренность чувств, и «в самой совершенной форме предстает мир тонкого чувственного восприятия, где цветы существуют для того, чтобы радовать зрение и обоняние, фрукты улаживают вкус, а звуки цитры, смешанные с журчанием падающей воды, – волновать слух» (Кларк 2004: 32)³. И тем не менее, все эти радости на картинах средневековых авторов были, как пишет Кларк, «еще не материальны», они – свидетельства небесной радости, в них проецируется желание безопасности, в которой только и могли возникнуть «чувства, настроенные на непревзойденный по утонченности лад», как культурные условия установления гармонии с природой.

Издревле функции забора противоречивы: с одной стороны (редко когда этот оборот прочитывается так буквально), он забирает пространство, ограждает и охраняет его, но с другой – заключает и удерживает. Противопоставляя себя внешнему, забор дарует покой внутреннему, сочетая не сочетаемое – город и тюрьму, Небесный Город и город-блудницу. Функции легко менялись: крепость и замок, как место укрытия, легко становились узилищами⁴. Противоречие всегда разрешалось конкретно. Метафизика, искусство и политика требуют независимого и безопасного пространства. Город – итог эволюции форм социальной общности и он же – условие зрелости культурных форм, которые неотчуждаемо топологичны. Интересно в этом отношении сравнить *забор* в тело Руси пространства Великой степи, изнурявшей воинов, путешественников и купцов открытым горизонтом, простором, наглядностью вторгающегося. Вобрав пространство Великой степи, сама Русь становилась страной с неопределенными границами, безмерной и необъятной⁵. Безграничное

³ Но утонченность и услада чувственными удовольствиями таили опасность *слишком человеческого удовольствия*, ведущего к порокам лени, разложению нравов и вырождению людей, неприязнь к которым через сто лет после популярности сюжета о Райском саде выразилась у Иеронима Босха в его триптихе «Сад земных наслаждений» (около 1500), находящемся в музее Прадо.

⁴ Эта оборачиваемость хорошо была известна Э. Юнггеру: «По ту сторону стены времени то, что сегодня переживают как принуждение, воспринимается как свобода, и наоборот» (Jünger 1978–1983: 576). Родство и близкое соседство дворцов и темниц в творчестве Джованни Баттиста Пиранези, выставившегося в марте 2012 г. в Эрмитаже, – одна из многочисленных иллюстраций этого.

⁵ Видимо, поэтому Россия часто представлялась как «пространная географическая нелепость» (Леонов 1953: 107) или «пустым пространством между Европой и Азией», которое, однако, является не только пространством Степи, а, усилившись, предстает изобильной пустотой «лесной пустыни», которая переживается как разрыв сознания, как «инаковость опыта», – писал Даниил Андреев (Андреев).

пространство вокруг юрты – символическая ограда кочевников. Видимо поэтому, как полагают историки, до 1103 года «бродящие по степям кочевники были неуловимы – в любой момент, когда они были слабы... они могли уклониться от встречи с русским войском – просто откочевать всем “миром” вглубь степи и при этом сжечь траву по пути следования русских» (Плетнева 1982: 30)⁶. Егор Холмогоров, со своей стороны, заключает, что Великая Степь бросала вызов русскому месторазвитию, требуя от поселенцев «определённых антропогенных преобразований евразийского ландшафта, чтобы сделать его для русских максимально удобным. Главной фигурой этого преобразования оказывается искусственное препятствие – засека, острог, крепость» (Холмогоров). Внести в степь то, что ей инородно – замкнутую ограду, стену, забор, т. е. иную, городскую форму разметки пространства, сделать засеку, огородить место, превратить часть дикого пространства во внутреннее, в плотное, безопасное и в итоге городское, – значит противопоставить себя законам организации пространства Степи. Любая ограда (будь то стена города, забор огорода, дома) отбирает и забирает пространство, делая его внутренним, посему она есть, по сути, первый и главный забор последнего. Но захват и преобразование дикого пространства в культурное не только делает его защищенным, укрытым, безопасным, но и дает импульс интенсификации, усложнению социальных связей и специализации культурных навыков внутри ограды.

Забор есть мембрана, он столько же преграждает, сколько и пропускает. Интенсификация культурных и экономических контактов – основа социальной жизни; она ведет к увеличению как приезжих в город, а с ними продуктов и товаров, так и отходов: продукты и товары нужно ввозить, отбросы – удалять, а вражеские набеги – отражать. Если стены города – кожа его насельников, то врата – отверстия коллективного тела, кои столь же необходимы, как и для тела индивидуального. Любое культурное пространство дышит в ритме вдоха – выдоха, бодрствования – сна, рождения – смерти, потребления – выделения. У ап. Иоанна сказано: «Я есмь дверь: кто войдёт Мною, тот спасётся, и войдёт, и выйдет, и пажит найдёт» (Ин. 10:9). Стена есть посредник: пропуская одних, она преграждает путь другим; ограждая, соединяет; а разделяя, оставляет возможность (врата) общаться. Дилемма города-девы и города-блудницы, заостренная В. Н. Топоровым: «Если крепость и сила города-девы в его целомудрии,

⁶ Однако современные технологии позволяют строить заборы там, где прежде на них не было ни сил, ни средств, ни технических возможностей. Так, самый длинный забор в мире, как свидетельствует книга рекордов Гиннеса, находится в Австралии, защищая одну ее – «овцеводческую» – часть от другой, в которой живут дикие собаки Динго и сильно расплодившиеся кролики, угрожающие пастбищам овец. Австралийские штаты Южная Австралия, Квинсленд и Новый Южный Уэльс защищают от них свои стада. Общая протяженность австралийского забора составляет 5614 километров, что на 1500 километров длиннее Великой Китайской стены (См.: <http://placepic.ru/41901-samyj-dlinnyj-zabor-avstralijskij-zashhity-ot.html> (дата обращения 10.02.2015)).

так сказать “невзятости”, то город-блудница ищет спасения... в отдалеке всему и любому» (Топоров 1987: 128), заставляет признать, что в чистом виде оба города не существуют. Именно «Невзятый» город привлекает гостей, купцов и послов; а «падший», разграбленный, опустошенный и поруганный город никому не интересен, его не желают, ему не завидуют, его обходят. Гибель Константинополя предопределил, кроме иных, фактор зависти к «Раю на Земле», как тогда называли Константинополь посещавшие его гости. Не в этом ли исток решимости Поднебесной отгородить себя прочной стеной от кочевников?

Стена города – ограда оград – функционально амбивалентна. Подобно миру духов Э. Сведенборга, который «есть среднее место между небесами и адом», с тем дополнением, что на Земле небеса и ад могут меняться местами, стена разделяет и соединяет внешнее и внутреннее пространство, являет собой силу неприступности и столь же сильную привлекательность, не являясь ни тем, ни другим в отдельности. Но столь объединяюще, жизнестроительно предстоит стена города в целом, столь же разъединяющие функции выполняют высокие стены, заборы внутри города, рассекающие целостное тело на иерархию пространств. Стена города – условие формирования сообщества людей внутри, стены же внутри города – условие разделения и противостояния, инструмент неравенства.

Иными словами, стены города – своего рода крепко стянутый пояс на теле атлета, делающий плечи шире, они же – препятствуя горизонтальному кочевью, заставляли двигаться в вертикальном направлении: в медитации, дисциплине, архитектуре, художествах, ремеслах, телесно (вспомним, к слову, мотив уплощения человеческой фигуры Джакометти, чье трагическое существование среди высотных зданий и узких улиц-ущелий подчеркнуто удлинненными пропорциями, до истонченности и «призрачной» нематериальности). Стены есть крепость коллективного тела, противостоящего силе движущейся, разрушающей, утверждающей господство горизонта, степи, простора и воли. Внешнее неравномерное давление силы (со стороны гор и болот – слабее, а со стороны равнины – сильнее) оформляет причудливость границ государства, области, города, замка. И границы эти не вольны, как русло реки, линия прибойя, кромка леса. Извилистый путь старых дорог часто повторяет контуры границ, преград и оград.

Несомненно, важной частью городской стены, забора и ограды являются ворота. Поскольку основная функция стен города – не столько *отражать* набеги, как кажется на первый взгляд, но соблазнять, привлекать и *пропускать* через свои ворота потоки людей, товаров, продуктов. Посему стена вокруг города, дворца, крепости всегда нуждается в проходе, в возимых через него товаров и вывозимых произведенных здесь товаров. Именно об этой функции ограды свидетельствует Афанасий Никитин в «Хождении за три моря»: «Во дворец султана ведет семь ворот, а в воротах сидят по сто стражей да по сто писцов-кафиров. Одни запи-

сывают, кто во дворец идет, другие – кто выходит» (Никитин 1960: 97). Охранительная функция – сто стражей, равна учетной – сто писцов. Когда же иссякает поток приходящих – деградирует его торговля, его привлекательность, успех его политики и религиозных институтов; разрушается город и за ненадобностью – ограда города, ворота ветшают и зияют проемами. Города разрушаются больше, не тогда, когда за них воюют (разрушения быстро восстанавливают), а когда их обходят караваны купцов, паломники, не жалуют вниманием ученые и поэты, когда, наконец, о них забывают.

Сделаю отступление, ворота городской стены символически можно «вынести» из города, построить в другом месте, назвав триумфальной аркой. Акт захвата, овладения и «поругания города-девы воплощается в акте входа в город, захвате и разграблении его»⁷. Триумфальный въезд и прохождение через арку возвратившихся из похода полков удваивает акт овладения, акт *триумфа*, победы над вражеским городом. Но у прохода через арку есть еще одно архаическое значение – очищение. Акцент на очистительной и искупительной стороне делает Г. Ревзин, опираясь на исследования Ф. Ноака и Г. С. Кнабе: «Идея триумфальной арки связана с очень архаическими представлениями – проход через нее мыслится как искупление вины через второе рождение. Победивший генерал и его армия, придя к Риму, не должны были входить в город, но оставаться на “поле мертвых”, – “*campus mortuus*” – до того момента, пока они не пройдут “под ярмом” – сооружением из двух вертикальных балок и одной горизонтальной – с тем, чтобы очиститься от мерзости и нечистоты крови и смерти врагов» (Ревзин 2002: 31).

К этому можно добавить поясняющее замечание О. М. Фрейденберг: «В фольклоре женский рождающий орган – “ворота”, дитя – “путник”, акт рождения – “поезд”. Утроба матери при родах – это отпирающиеся “небесные ворота”. <...> Ворота, двери, окно, арка имеют значение, давно вскрытое наукой в отношении “ярма” и обрядов прохождения через него как через простейший вид арки; раздвинутые ноги, через которые обрядово совершается шествие у современных нецивилизованных народов, представляют собой еще более древний вид межи и небесного горизонта, уже имеющего семантику производительности» (Фрейденберг 1997: 190). Триумфальная арка не только очищает, но и является медиумом подлинного триумфа, удваивает победу, вознося триумфатора на недосягаемую высоту: «в римской обрядности триумфа ... герой-победитель

⁷ Ср.: «Целомудрие девы и крепость города в этом случае не более чем два варианта общей идеи прочности, нетронутости, нерасколоти, гарантии от той нечистоты, которая исходит от захватчика, всегда – насильника. Но крепость целомудрия и крепость города могут быть силой взяты «нарушителем», и это «взятие» есть своего рода *terminus technicus* насилия, лишения чести в обоих случаях. Поэтому и взятие города приравнивается к потере чести (ср. вполне реальный обычай творить насилие при захвате города), к падению (ср. пасть, о деве и о городе, как и взятие – о них обоих), к утрате чистоты-крепости» (Топоров 1987: 126–127).

с блистательным войском продвигался в пышной процессии по городу, а побежденные предавались смерти. В лице этого победителя, в светлых одеждах на солнечной колеснице с белыми лошадьми, продвигалось само солнце; победив своего врага, тьму, оно двигалось из обители смерти преисподней, через горизонт, – царские ворота триумфальной арки, – на небо, в храм» (Фрейденберг 1997: 70). Победа символически удваивается. Усилившись, она навечно вписывается в историю, становясь легендой и архитектурным памятником.

Все выше и выше

«Россия и не восточный, и не западный народ, а просто ерунда – ерунда с художеством» – в сердцах обронил как-то В. В. Розанов. Это художество без меры проявляется в первую очередь в заборостроении (а если присмотреться, то вернее будет сказать – в заборуоустрашении), которое можно отнести к национальному виду спорта. Победа здесь отдается тому, у кого он выше и прочнее. И повелось это издревле: «Чтоб были искры злы, не вспыхнув, утолены. / К забору этого двора к Фонтанке двор, / С забором! о забор» (А. П. Сумароков). Эта экспрессия при произнесении мечты о заборе как способе обрести автономию, как возможности оградить себя от надсмотра враждебного к личности мира, отлилась у Сумарокова в стихотворении «Письмо ко приятелю в Москву».

Гаврила Державин наметил линию трактовки переживания человека «по ту сторону забора», от которого отгораживаются, которому нет места на празднике, остающегося в зоне обыденности и профанности⁸. Забор здесь трактуется как разделение и помеха, как признак неравенства и высокомерия, как лишение, наконец: «Почто же, мой второй сосед, / Столь зданьем пышным, столь отличным / Мне солнца застения свет, / Двором междуешь безграничным / Ты дому моего забор?». Это крик души о том, что некто своим домом забирает пространство света, свободы перемещения, жизни. Семантика «выгороженных», тех, от кого отгораживались, преобладает в поэзии второй половины XX века: «Мы поехали за город, / А за городом дожди. / А за городом заборы, / За заборами – вожди» (Геннадий Шпаликов). Обращение к поэзии оправдано тем не только тем, что исследователи игнорируют этот предмет, а поэты в отличие от аналитиков пишут о нем, *непосредственно* реагируя на раздражающую их ситуацию, всматриваются в неё, открывая противоречивую природу отечественных заборов, кои как будто призваны опровергнуть дилемму: «Забор или есть, или его нет», тезисом: «Забор он вроде есть, а вроде и нет его». Приведу пример: «Забор вокруг сада был довольно

⁸ Ср. «Действующие лица – боги и воплощенные в царях герои, обыденное изгнано отсюда вместе со средним и низшим классами, которые вместе с жизнью повседневности остаются за оградой Дионисова святилища» (Фрейденберг 1997: 266).

ветхий – / Любой мальчишка в дырки проходил» (Ваншенкин 1982: 57). Ветхий забор не то, что охранять, оберегать огораживаемое, он сам себя не может отстоять, боится своей прежней «фаллической» претензии на власть: угрожать, препятствовать, ограничивать и, как забор-дезертир из стихотворения Валерии Мерзляковой, прячется: «Облезший деревянный забор /прячется в кустах малины, /надеется, что не найдут» (Мерзлякова 2011).

Обида и зависть – спутники забора, а история города – есть история роста высоты крепостей и широты охвата заборов. В конечном счете, убирая забор у дома, города, он возводится на границе государства или союза государств. Разумеется, высота забора отсылает к безмерной гордыне Вавилонской башни, которая мечтает быть равной Всевышнему, те есть смотреть на всех сверху вниз.

Все ограды, стены и заборы объединяет проход, врата, лаз⁹ (но если ограда проницаема для света и взгляда, если к тому же она произведение искусства, то язык не повернется назвать ее забором, как не называем же мы таковым Решетку Летнего или Михайловского сада, которые не закрывают, но открывают новую архитектуру взгляда, обрамляя пространство видимого).

Безграничность

Утрата геополитического места, четких культурных границ, рождает иллюзию всеобщности и, одновременно, производит невроз потери самоидентификации культуры. Главная граница проходит внутри нас; отпечатываясь вовне, она есть то, что трудно преодолеть, то, что картографирует наши пространственные траектории физического телодвижения, риторических фигур, форм осуществления желания и способов получения удовольствий. Образ «стены времени» (Э. Юнгер) точнее раскрывается не установлением внешней границы, но осознанным внутренним законом, табу как воплощенным ужасом, как непреодолимой преградой, которую невозможно нарушить изнутри. Вспомним, что в начале человеческой истории границы были либо естественными – река, горы, болота и пустыни, либо выделялись в виде зоны взаимного отчуждения, взаимного страха и ужаса, сакральной зоны, вход в которую табуирован. Как свидетельствует история искусства, когда сакральный сад изображался без ограды, что было редко, то есть он «открывался взору, то это неизменно объяснялось какими-то особыми обстоятельствами, порою даже не облегчающими, а, наоборот, дополнительно затрудняющими

⁹ «Заборная» метафорика эффективна не только в передаче предельной экспрессии сообщения, но и в такой далекой – казалось бы – сфере как описание немецкой души, каковая, по Жилю Делезу, воплотилась в фигуре Лейбница; ей – немецкой душе – присуще крайнее «напряжение между открытым фасадом и замкнутым внутренним миром», в ней есть «фасад и лазейки» (Делез 1998: 59–60).

доступ в него. Так, в поэме Кретьена де Труа «Эрек и Энида» (XII в.) волшебный сад окружается, по магическому заклинанию, невидимой, как бы воздушной оградой, не менее крепкой и непроницаемой, чем ограда обычная» (Соколов 2011: 231).

Граница большей частью несет облик ландшафтной линии, проведенной на геополитическом теле; она не столько разделяет природу и культуру, сколько прочерчивает линию между своим и чужим, между солидарностью и враждой, между культурными техниками природопользования¹⁰. Расхожее определение «безграничной души» соотечественника произрастает из порождающего ее *безграничного* географического тела и неопределенности его границ¹¹, которое *не видит* свою определенность, *не знает*, а, следовательно, не соблюдает границу своего и чужого, частного и публичного, города и окружающей его природы, дороги и газона внутри него. Не поэтому ли мы с такой легкостью присоединяем и теряем территории государства? Не оттого ли, не изжить захват берега реки или озера соотечественниками, огораживание самовольно построенными заборами.¹² Беспредельность и безграничность нашего пространства, но и архетип города оказывается следствием особенности русского освоения близлежащих земель, что «проявляется, прежде всего, в морфологии традиционного русского города. Просторный и разлапистый, этот город зримо отличается от западноевропейского, как бы не имеет внешней границы, легко переваливается через собственные стены и разливается хаосом посадов» (Ревзин 2002: 39). Не огражденное поселение – результат как безграничности тела, так и беспечности характера. Если город – место силы, то стены – его граница, иными словами, стены – своеобразная метафора горного хребта, образовавшегося в результате столкновения двух равновеликих центробежных и центростремительных сил. Внешняя агрессия ограничивала экспансию города вширь, и город в границах стен своих вынужден был расти вверх.

Когда нет четкости границы – нет «чувства границы», появляется обширная зона маргинального, зона беспорядка и хаоса, который нужно взять и окультурить. Но хаос, надо заметить, торжествует недолго, ибо

¹⁰ Соотечественник, как утверждают психологи, очень плохо понимает границу своего и чужого, посему в его отношении к ближним присутствуют крайности – принятие дальнего как своего, и близкого как чужого, как противника. Это же фиксируют социологи и политологи: «В России в ее Европейской части – самый низкий уровень взаимного горизонтального доверия, по сравнению с 27 странами Европы. <...> 70 процентов населения полагают, что окружающие люди будут относиться к тебе нечестно, обманут», – говорит политолог и социолог Эмиль Паин (URL: http://www.ng.ru/ideas/2010-09-03/8_innovations.html (дата обращения: 15.09.2014)).

¹¹ О чем, собственно, было известно давно: «русские границы на востоке не отличались резкой определенностью или замкнутостью: во многих местах они были открыты; притом за этими границами не лежали плотные политические общества, которые бы своей плотностью сдержали дальнейшее распространение русской территории» (Ключевский 1990: 194). С выводами Ключевского, опираясь на материал истории архитектуры русских городов, соглашается А. В. Иконников (См.: Иконников 1990).

¹² См. Соколов-Митрич 2013: 22–31.

в таком состоянии жизнь невозможна. Хаос в точке кульминации, актом жертвоприношения порождает из себя культурную форму. Порядок силы, неписанные правила и табу поддерживают жизнь, но ограничивают перспективу равно для всех права. Таков внутренний закон нигилизма, таков край первичной культурной формы – жертвоприношения, ограды его. Забор – результат изысканности (прежде, чем осесть именно на этой Земле, её выбирали, проверяли, сравнивали). Однако же забор – ген, запускающий работу отделения и обособления, ибо продолжаясь и множась в перегородках и стенах внутреннего пространства, пишет историю становления частного пространства: кельи, места уединения и медитации. Обращу внимание, все древнейшие профессии – жрец, проститутка и воин – первыми требовали себе отдельного пространства – храма, публичного дома и казармы. Порядок мира определяется рядом оград, дифференциации, сложности, отделяя властителя от народа, богатого от бедного, Север от Юга и т. д.

Крепость и замок: их основная характеристика – замкнутость. Движение вдоль крепостной стены, забора – это движение по форме тела (Спиноза), но тела коллективного и, в пределе, метафизического, как воплощения усилий удерживать пространство, где внутреннее «Я» вывернуто наизнанку, где оно свидетельствует не о своей силе, но о слабости. Забор как стоп-кадр момента схода враждебных сил. При этом не стоит упускать из виду, что в прошлом, прежде чем возвести ограду, стену города или крепости, нужно было нанести рану Земле. Стены и заборы могут быть прочитаны как шрамы на теле Земли. Они есть остывший агон, неся одновременно память о силе, дерзнувшей противостоять дикости, пустыне, враждебному окружению, и в то же время о страхе перед ними.

Забор и мусор

Сгущение полезности рождает не только ужас, но и зону сакрального, т. е. столь же возвышенную, сколь и кровавую, неприглядную, удваивающую чуждость зоны забора из-за хлама под- и околозаборной ненужности. Возвышенное оттеняется низменным, центральное – маргинальным, свое – чужим, вещи – хламом. Вспомним, как городничий Н. В. Гоголя, взглянувший на город глазами *ревизора*, ужаснулся как величине мусора, так и скорости его возникновения: «Ах, боже мой! я и позабыл, что возле того забора навалено на сорок телег всякого сору. Что это за скверный город! только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник или просто забор – черт их знает откуда и нанесут всякой дряни!» Свой ответ на вопрос Городничего «откуда» берет мусор, дает Игорь Смирнов: «Хотя работа с мусором была постоянной для текстов, начиная с мифа, философская рационализация этого предмета стала формироваться поздно, в эпоху Просвещения. При этом на первых порах отходы

и отбросы вошли в поле философствования на правах паллиатива – в образе руин: ценного и обесцененного одновременно». Но мусора, как такового, кроме того, что производят тексты, нет: «Если не считать текстов (речь не идет о практической коммуникации – о командах, инструкциях и т. п.), то мусора как такового нет». Возникновение «всякой дряни у забора» объясняется тем, что «аффектированная реакция индивида на отходы и отбросы, с одной стороны, не замыкает его на самом себе, поскольку они, хотя он их и производит, внешни ему» (Смирнов). Относя мусор к забору, к внешней стороне себя, к границе своего культурного пространства, человек удваивает эффект чуждости забора чуждостью мусора, подчеркивая маргинальность под- и околзаборной территории. При этом четко проявляется закономерность: чем выше глухой забор, тем больше мусора он к себе притягивает. Второй, оставивший осадок недоумения, центр мусорообразования – памятник, все же имеет свое объяснение. Известно, что в древности к статуе божества несли всяческие приношения. Так, в Древней Греции в храмах перед божеством можно было увидеть «целый ворох вещей, лежащих грудой перед статуей божества» (Куле 2004: 62). У забора собирается ветхое и ненужное, а у памятника – жертвенные приношения, цветы, свечи, дары. Но все, со временем, становится мусором¹³. Высота заборов повсеместно соседствует с газонами, превращаемыми автомобилистами, владельцами собак в месиво, грязь, неприглядность, а порой и опасность.

Символическая функция

Символическая природа ограждения, забора, стены, отмечаемая историками культуры, недвусмысленно указывает на ограду как вторую кожу человека, пропускающе-ограждающую функцию которой исполняет стена, забор, вход. Нет ограды без входа, нет забора без *отбора пространства* и контроля над ним. Именно наличие сил и ресурсов опре-

¹³ У мусора в Европе была весьма непростая биография. Перипетии его истории посвящено исследование Катрин де Сильги, колоритно живописавшей картину европейского средневековья, когда отбросы, помои и экскременты выбрасывались и выливались прямо на улицы городов: «Берегись! Вода!», «Смотри под ноги!» – кричали обитатели жилищ, без зазрения совести выплескивая сосуды с помоями и экскрементами за дверь или в окно. Эти восклицания не мешали прохожим быть обрызганными тошнотворными струйками и каплями. Впрочем, это было настолько в порядке вещей, что «Людовик XI, на голову которому во время его ночной прогулки некий студиозус опростал свой ночной горшок, нимало не злился на виновника этого происшествия» и «пожаловал ему особую стипендию, поощряя трудолюбие в ученье, не дававшее тому заснуть» (Катрин де Сильги: 12). Сегодня ситуация меняется. Опасность представляет не столько грязь, сколько чистота все более и более потребляющих жителей больших городов, в жертву которым необходимо приносить Землю под невероятные горы отходов – вчерашних товаров, ради которых были использованы огромные, в том числе невозобновляемые, ресурсы, и которые требуют новых сил и средств на их переработку для того, чтобы снова сделать товары.

деляет захват и удержание пространства. Качество жизни определялось выбором места для города, четкой границей с не-городом, природой. Место живо, если на нем скрещиваются и пересекаются различные пути, потоки, силы. Если в него приходят больше людей, чем уходят, если оно привлекает – оно живет и развивается.

В той мере, в какой появляются и распространяются идеи жизни без заборов, в той же мере растет убеждение в том, что отказ от заборов, в превращенной форме, требует *общего* забора на далеких внешних границах страны, а внутри города требуют ограждения иного качества: табу, закона, нормы и правила, подобно, отмеченной выше, невидимой ограде волшебного сада, оказывающейся не менее крепкой и непроницаемой, чем ограда обычная. Разумеется полный отказ от оград – утопический проект. Так, современные усилия политиков Западных стран сделать жизнь своих граждан максимально прозрачной (транспарентной), безопасной, уютной и благополучной сходятся в решении воздвигнуть новую стену между золотым миллиардом и миллиардами остальных людей, между Севером и Югом, между Западным и не западным третьим миром.

Забороустройство

Чем выше власть и больше денег, тем выше заборы – таков жизненный принцип русской жизни¹⁴. Этот простой количественный критерий измерения успеха в нашем отечестве дает материал для художественного исследовательского проекта с уловным названием: «Кто ближе к народу?», смысл которого – в измерении расстояния от места жительства губернатора до места работы, которое выступает центром областного города, – а также высоты забора, окружающего его загородный дом (фотодокументация здесь обязательна). Построенный по убыванию высоты забора рейтинг весьма красноречиво говорил бы о «степени отдаленности от народа». Так, посредством нехитрого количественного замера можно определить «победителей».

Но если уж честный человек ставит высокий забор, запирает квартиру надежной железной дверью, тогда его действия говорят о степени криминализации общества, о разъединенности людей, очерствении сердца и одиночестве. Но если, как уверяют в том теории, даже смертная казнь не уменьшает количество преступлений, то уж высота заборов

¹⁴ Но высокие и монументальные «ограды» вокруг особняков, которые «по документам числятся “забором”», в западноевропейских странах зовутся стеной. Так, в немецком языке забор – Der Zaun; Umzäunung (ограда), а каменная стена – Mauer. См. напр.: Берлинская стена – die Berliner Mauer; в англ. языке «забор» – fence, но «стена» – Wall (напр., Берлинская стена – the Berlin Wall, Китайская стена – the Chinese wall); во франц. «забор» – palissade, enceinte, а «стена» – mur (Берлинская стена – mur de Berlin); в итал. «забор» – recinto, recinzione, steccato, а стена – muro (Берлинская стена – muro di Berlino). Стоит заметить, что то, что мы можем видеть в музее Берлинской стены, рядом с нашими частными «заборами» скукоживается, становясь незначительной и невысокой оградой.

и надежность замков не улучшат ситуацию. Точный диагноз нашему состоянию ставит Евгений Степанов: «Трехметровые дачные заборы, которыми я отгородился от соседей-бандитов, теперь в моей душе. Эти заборы не разрушит никто» (Степанов 2011: 37). Высокие заборы соседей, удостоверяет немилосердный вывод Гоббса: «война всех против всех» (*bellum omnium contra omnes*). Если «дом есть маленький город» (Альберти), то город сворачивается до дома, до пространства, забранного высоким забором, угнетающим людей *с обеих сторон* его¹⁵. Архитектура оформляет пейзаж; высокий забор, вычеркивая простор пейзажа, чужероден природе. Он делает внутреннее пространство тюремным; величие и достоинство человека, его архитектура взгляда, открытость пространству, пейзаж, вид на окружающую природу (а именно это желание и составляло основной мотив жизни за городом, с возможностью романтических прогулок и созерцанию пасторальных видов природы) становятся невозможными, радость созерцания пейзажа вычеркивается. Высокий забор – знак пренебрежения к окружающим и, одновременно, страх расплаты за незаконное благосостояние, за захваченный берег озера, за кичливо демонстрируемое богатство и оно же знак недоверия к существующему порядку.

Отечественный высокий и глухой забор соотечественников, вопреки намерениям, сообщает о страхе человека перед неухоженным, недружелюбным, а порой и опасным социумом 1990-х годов; он есть проекция страхов разлитой агрессии в обществе. Указание на агрессивный (сегодня – большей частью по инерции) социум – суть оправдания заборострашения: «Двухэтажный, с подземным гаражом, с сауной, бильярдом, камином... Участок огорожен кирпичным забором, высоченным – взрослый рукой до верха не дотянется. Живешь там, и словно вокруг нет окружающего пространства со всеми его проблемами, мрачностью, спешкой, толкотней» (Сенчин 2013: 46). Это вполне объяснимая реакция хозяина – наконец-то – частной собственности на агрессивное вычеркивание масштабов человека несоразмерностью окраинных новостроек, с их неуютностью и удручающей монотонностью, с их дворами-пустырями, дорогами прерываемыми, всегда неожиданно возникающими заборами. Он же есть проявление неуважения к соседу, пешеходу, велосипедисту, водителю¹⁶. Все вместе ведет к загрязнению визуальной экологии среды,

¹⁵ О факте угнетения самоощущения человека внутри пространства забранного высоким забором знали давно: «Традиционная садовая ограда все чаще ощущалась как помеха для «движущихся видов». «Куда ни глянешь – всюду стенку зришь», – жаловался Поуп в послании лорду Берлингтону. Поэтому этапную значимость обрел особый прием, позволявший раскрывать дальевые створы с максимальной непринужденностью. Речь идет о т. н. «ха-ха», низкой ограде, заглубленной в ров, что позволяло, с одной стороны, поставить заслон на пути пасущегося скота, а с другой – убрать навязчивое препятствие для взгляда» (Соколов 2011: 231).

¹⁶ И видимо это болезнь всего постсоветского пространства: «Однако чудный народ живет в этом ауле. Неделю назад проезжал – была сквозная дорога. А сегодня она

к деградации социума, а в итоге – к неуважению личности, ее потребностям жить в здоровой среде обитания. Забор построить неизмеримо легче, чем сломать его между людьми. Хотя всем очевидно, если уж смертная казнь не уменьшает количество преступлений, то наличие заборов тем более не спасает и не защищает человека.

Заборы на кладбище

Есть место, где наше заборостроительство столь же уникально, сколь и симптоматично. На кладбищах заборы, ласково именуемые *оградками*, повсеместны, прозрачны, соразмерны покойнику – от «по колено» до «подбородка». И ведь нигде, кажется, могилы не ограждают с такой тщательной неукоснительностью, как у нас: «Я знаю, знаю. Скоро, скоро / Ни по моей, ни чьей вине / Под низким траурным забором / Лежать придется так же мне» (Сергей Есенин). Почему это так? Представляется, что в этом можно увидеть инверсию бесправия и неустроенности человека при жизни. Это верный признак того, что при жизни владелец могилы не был защищен. Его могильная ограда – это надежда на то, что, быть может, после смерти его оставят в покое. Посему, близкие любовно ограждают его для «другой жизни», «лучшей жизни» – пусть здесь он пребывает в покое.

Не могу проигнорировать любопытный сюжет разделения кладбищ по профессиональному признаку.

Настоящее чувство не заканчивается даже после смерти. Доказательство тому – фотография посмертных надгробий мужа и жены, которые при жизни исповедовали разные религии: жена – протестантка, а муж – католик. По закону их нельзя хоронить на одном кладбище. В итоге было найдено «соломоново решение»: могилы мужа и жены были рядом, но разделены кладбищенской стеной, поверх которой руки соединены в рукопожатии.

Но кладбища ведь, как и люди, умирают. Умерло кладбище – да здравствует новое, отвечающее развитию современной культуры, где не будет иерархии высоты оград. Согласно неписаным законам криминального мира, высота памятника прямо зависит от «авторитетности» бандита. Иными словами, кладбища являются точным отражением нашей жизни. На повестке дня не только новые стандарты жизни, но и кладбище без оградок, новые эстетические нормы оформления могил, новые эпитафии.

Сделаю вывод: забор есть медиа; преграждая, он является формой сообщения, сообщения нас, о нас, нами. Он относится к той категории вещей, которые говорят о нас намного больше, чем мы о них.

упирается в забор из рифленого оцинкованного железа. Тыкнулся в переулок – та же история. ... Когда успели?» (Веревошкин 2013: 108).

Третья беда Руси

Кто не знает про первые две беды в России? Но если не оставаться двуперстниками, а спросить себя, какова третья, то ответ будет далеко не очевиден. Кажется, первые две исчерпывают весь исторической горизонт нашей жизни, объясняют многое и сейчас. И все же, основание прочно не только когда под ним струится кровь, но когда оно имеет, по меньшей мере, три точки опоры. Решимость назвать третью беду питается желанием добавить к перечню существующих третью, проливающую свет на первые две. Итак, на почетное третье место русской беды могут претендовать многое: лень, пьянство, воровство, коррупция, неуважение к личности (как и ее реакция: каждый умнее всех), неприязнь к власти, политике, богатству (оно результат обмана), безответная любовь к Западу, необъятность территории, безграничность и безответственность, неискоренимый идеализм и увлеченность чужими идеям, заборы. В этом, (мниться, далеко не полном перечне бед, который каждый волен дополнить своими) вполне очевидном ряду, странно видеть *заборы*, которые на Руси либо покосившиеся и ничего не ограждающие, ни от чего не оберегающие или даже опасны¹⁷, либо удручающе высоки, непрозрачны и вдобавок увенчаны колючей проволокой. Забор как усталость, как знак упадка: «Все приходило в упадок. / Даже разговоры о том, что все приходит в упадок. / Пространство двоилось, гнили заборы, / консервные банки гудели от ветра» (Драгомощенко 2011: 324) – такую безрадостную картину рисует поэт Аркадий Драгомощенко.

С этой частной, но постоянно досаждающей деталью визуального пространства, загрязняющей визуальное пространство столь действительно и необратимо, сколь мы склонны не замечать ее, не принимать во внимание. Посему активная борьба не ведется: не создан еще реестр предельно допустимых норм визуального загрязнения. А то, что каждый следующий взгляд, брошенный на ненасытную серийность высоких заборов, ведет к «пытке забором», ведущем к изумлению такого сорта, каковой могли вызывать разве что мастера сыска на Руси: оные на бритую голову лили «холодную воду, но только что по капле, от чего (допрашиваемый – В. С.) в изумление приходит» (Анисимов 1999: 415). Забор – это видимость, но видимость как и временное сооружение на практике оказываются самими долговременными. Борьба с высокими заборами – это борьба за чистоту визуальной среды, загрязнение которой действует на человека тем сильнее, чем менее осознается ее влияние.

Вот пример заорозасорения визуального пространства в самом центре Культурной столицы, воздвигнутый в апреле 2012 года.

¹⁷ «Ограда Аничкова моста оказалась опасной для жизни. Еще немного, и она могла обвалиться в Фонтанку вместе с облокотившимися на нее туристами» (Александров).

Но есть исключения. Голландский художник Тейо Реми (Tejo Remy) придумал забор, в котором вывернул наизнанку привычную его суть: этот забор не столько разделяет и запрещает, сколько остроумно предлагает остановиться и отдохнуть. Забор здесь одновременно служит и скамейкой, и детской игровой площадкой, и сложно-организованной человеколюбивой средой.

При всей неказистости предмета и странности выбора на роль третьей беды на Руси, у него есть на то свои веские основания. В компании *дураков и дорог* заборы выглядят органично; всегда неожиданно возникая и преграждая путь, и являя после разора и ограбления всенепременные дыры в заборе – они соответствуют *силе досады* от первых двух. При этом воздвигаются там, где в них нет нужды, а там, где надо – их нет, либо они прозрачны до призрачности. Есть исключения, где заборы остаются заборами, где их регулярно правят и неусыпно заботятся, о них знают все – это ограды монастырей,¹⁸ тюрем и прочих режимных объектов, Кремлевской стены, например. Но всему приходит конец Берлинская стена – символ разделения – пала, а Великая Китайская, как сетуют археологи, была тихо разворована местным населением на строительство своих домов, и восстановлена ныне как туристский аттракцион. Ничто не вечно ни под- и за забором, ни даже сам забор.

Но вернемся к своим бедам, и первая, и вторая, и третья беда имеют свои причины. Общее у них – идеализм, рожденный безграничностью: безграничное терпение рождает бессмысленный и беспощадный русский бунт, необъятность территории – «мистическую аморфность» (Ф. Степун), таящую неопределенность границ и медвежьих углы. Идеализм противится здоровому государственному интересу, иное имя которому – цинизм; широта души – откликается в неумении и нежелании делать совместные усилия в этом месте и в это время, при этом последняя – широта души – удивительным образом уживается с мелочной завистью и междоусобицей. Безграничность рождает особую форму идеализма – безграничного и неуместного идеализма, всех разъединяющий более чем сплачивающий; он лежит в основе многих закоренелых бед России. Безбрежность ли, безмерность, неоформленность, отсутствие как внутренних, так и внешних границ, границ своего и чужого, правового и неправового реагирования определяют наше нетерпение в воплощении идеалов или, напротив, наш ли неискоренимый идеализм, а если применить более компромиссную форму, «склонность к идеализму» – причина неограниченности и безграничной глупости в решении задач обустройства жизни?

¹⁸ В связи с этим обратим внимание, что расположение монастыря – неважно какой конфессии, – предпочитает отдаленные места, а его архитектура включает высокую ограду, отъединяющую монахов от мира (от мира – в отечественной культуре означает в первую очередь от людей, а уж затем от природы). «Важный элемент монастырской институции – огораживание. Под этим подразумевается существование границ, за которые монах не может выходить без особого разрешения» (Энаф 2004: 239).

Эффект домино

Есть еще одно соображение, победив одну беду (в отношении других бед самая реальная, финансово реальная и по совести говоря – малокровная победа): регламентировав заборы, отказав в алчности только одному видеть свой ухоженный сад, двор, территорию, быть может, появится надежда, перерастающая в уверенность, что можно превозмочь и другие беды. Все начинается с малого, с демонтажа высоких и сплошных без щелочки заборов, как символа разобщенности между людьми. И последнее. Третью беду победить легче: законодательно запретив вольное заборостроительство и невольное соревнование в высоте их, регламентировав места, где необходимо строить, где можно строить, высоту и прозрачность заборов. И делать это необходимо как можно быстрее, ибо разделение общества, латиноамериканизация (отгораживание своих домов высокими заборами) строя нашей жизни, выражающаяся в строительстве особняков (которые обнесены заборами так, словно это резиденция колумбийского наркобарона) происходит стремительно. Сносить, когда вырастет культура общежития, когда спохватится власть, будет намного труднее. Это почти также трудно, как убрать неудачный памятник из центра города, поменять название улицы, города, перенести столицу.

Убрать заборы – настоятельная не только культурная, но и политическая задача, ибо она свидетельствовала бы об оздоровлении социально-культурной ситуации, превращении жизненного пространства в человекообразную, привлекательную и здоровую с точки зрения визуальной экологии среду жизни, а также об укреплении доверия между людьми. Отсутствие заборов – было бы утверждением той невидимой, как бы воздушной ограды, однако «не менее крепкой и непроницаемой, чем ограда обычная». Одновременно это был бы признак того, что в обществе утвердилась идея главенства закона, а следовательно и чувство безопасности личности и его собственности.

ЛИТЕРАТУРА

- Александров Н. «Ограда Аничкова моста оказалась опасной для жизни». *Вечерний Петербург* 27 мая 2008. <<http://www.vpress.ru/stories/896>>
- Андреев Д. *Роза Мира* <URL: <http://www.proza.ru/2005/12/15-38> (дата обращения: 10.10.2012)>.
- Анисимов Е. В. *Дыба и кнут. Политический сыск и русское общество в XVIII веке*. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
- Ваншенкин К. «Мальчишка». *Русская советская поэзия 50-70х годов*. Хрестоматия. Сост. И. И. Розанов. Минск: Вышэйшая школа, 1982.
- Веровочкин Н. «Землетрясение на кладбище. Записки велосипедиста». *Дружба Народов* 4 (2013).
- Грякалов Н. А. «К политической антропологии сфер». Ичин К. (ред.-сост.). *Русская философия сегодня: об искусстве и политике*. Белград: Филологический факультет, 2012.
- Делез Ж. *Складка. Лейбниц и барокко*. М.: Логос, 1998.

- Драгомощенко А. *Тавтологи́я: Стихотворения, эссе*. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Иконников А. В. *Тысяча лет русской архитектуры: развитие традиций*. М.: Искусство, 1990.
- Кларк К. *Пейзаж в искусстве*. СПб.: Азбука-Классика, 2004.
- Ключевский В. О. *Сочинения*. Т. V. М., 1958.
- Куле К. *СМИ в Древней Греции: сочинения, речи, разыскания, путешествия*. Пер. с фр. С. В. Кулланды. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- Леонов Л. *Собрание сочинений в 5 т.* Т. II. М.: Гос. Изд-во художественной литературы, 1953.
- Мерзлякова В. «Стихи». *Зинзивер* 12 (2011).
- Никитин А. *Хождение за три моря Афанасия Никитина 1406–1472 гг.* Под ред. С. Н. Кумкес. Сост. И. Г. Веритэ. Пер. Н. С. Чаева. М.: Географгиз, 1960.
- Паин Э. <URL: http://www.ng.ru/ideas/2010-09-03/8_innovations.html (дата обращения: 15.09.2014)>.
- Плетнева С. А. *Кочевники средневековья. Поиски исторических закономерностей*. М.: Наука, 1982.
- Ревзин Г. И. *Очерки по философии архитектурной формы*. М.: ОГИ, 2002.
- Сенчин Р. «Чего вы хотите?» *Дружба Народов* 3 (2013).
- Смирнов И. П. *Хлам текстов (Мусор, эмоции и философия)* <URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_02/1999_2_13.htm (дата обращения: 29.02.12)>.
- Соколов М. Н. *Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида*. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
- Соколов-Митрич Д. «Заборобой. Что такое “Сюда нельзя!” и как с этим бороться». *Русский репортер* 48 (2013: 22–31).
- Степанов Е. «Короткие рассказы». *Крещатик* 3 (2011).
- Топоров В. Н. «Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте». Цивьян Т. В. (ред.). *Исследования по структуре текста*. М.: Наука, 1987.
- Фрейденберг О. М. *Поэтика сюжета и жанра*. М.: Лабиринт, 1997.
- Холмогоров Е. С. *За Евразию без евразийцев* <http://www.katehon.ru/html/top/politologia/russkije_za_evraziyu.htm (дата обращения: 10.08.2012)>.
- Энаф М. *Маркиз Де Сад: изобретение тела либертена*. СПб.: Издательство «Гуманитарная Академия». 2004.
- József A. Tillmann «Gartenlaborarische Gegenwart». *Neue Pester Lloyd. Eine deutschsprachige Wochenzeitung* 38–39 (1995).
- Jünger E. «An der Zeitmauer». *Sämtliche Werke*. Bd. 6. Stuttgart, 1978–1983.
- Trier J. First. *Über die Stellung des Zauns im Denken der Vorzeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1940.

Валериј Савчук

ОГРАДА КАО ИСКУШЕЊЕ

Резиме

Ограда је у основи културе. Она је најближе повезана с опозицијом између културе и природе, сакралног и профаног, центра и периферије, унутрашњег и спољашњег, природног и вештачког. Она је такође и карактеристичан пример медија. Разједињујући, она спаја, ограничавајући видљивост, она нам показује стање друштва, степен разопштености или солидарности људи. У раду се ограда тематизује у својству карактеристичног примера медија. Важна тема је однос између појмова оградe и границе, оградe и реда постојећег.

Кључне речи: извор културе, ограда, медиј, медијска анализа, рајски врт, гробље.

Наталья Видмарович
Загребский университет
Философский факультет
Кафедра русского языка
natalija.vidmarovic2015@yandex.ru

ТЕОЦЕНТРИЗМ И АНТРОПОЦЕНТРИЗМ В ТЕРМИНАХ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО»

В статье рассматриваются записи Авраамия Суздальского и Симеона Суздальского о пребывании во Флоренции и в 15 веке в период заседания Флорентийского собора. Автор анализирует, каким образом восторженное восприятие чужой культуры и, наоборот, полное ее неприятие отразились в языке записей. Оценочные суждения даются в контексте противостояния западной антропоцентричной культуры с зарождающимся индивидуализмом и русской теоцентричной культуры.

Ключевые слова: теоцентризм, антропоцентризм, Флоренция, уния, собор.

The article deals with the recordings of Abraham of Suzdal and Simeon of Suzdal about thier stay in Florence in the 15th century during the Council of Florence. The author analyzes how the enthusiastic reception of alien culture and vice versa its complete rejection reflected in the language of the recordings. Evaluative judgments are given in the context of Western anthropocentric culture with emerging individualism opposing Russian theocentric culture.

Keywords: theocentrism, anthropocentrism, Florence, union, Council of Florence.

Уникальным документальным свидетельством представлений русских об Италии в целом и в частности о Флоренции 15 века, является ряд сочинений, в которых отражена история Ферраро-Флорентийской унии. Опыт непосредственного и опосредованного общения с церковными представителями католического мира у русских был и ранее – в основном он имел отрицательный характер¹. Тем не менее, несмотря на противостояние католического и православного миров, по крайней мере до начала XIII века, как отмечают исследователи, это не отражалось существенным

¹ К самым ранним церковным контактам русских с Западом обычно относят посольство княгини Ольги, отправленное в 959 г. к германскому королю Оттону I с просьбой прислать из Германии на Русь священников. На Русь прибыл епископ Адальберт, однако его миссия потерпела неудачу: это позволило хронисту впоследствии написать, что русские «во всем солгали» (Мельникова 1999: 304). Наиболее же известным из ранних контактов является приход к князю Владимиру «немцев от Рима» с предложением принять западный вариант христианства.

образом на политической жизни русского государства. Однако из-за постоянного давления, оказываемого в основном на соседствующие с Русью страны, вследствие безуспешных попыток включить русские земли в сферу влияния римского престола², предпринимавшихся на протяжении по меньшей мере двух веков – XII и XIII, в католических церковных кругах произошли значительные изменения в отношении к русским. Из «непоследовательных» и «заблуждающихся» христиан русские превратились в открытые «врагов веры»³.

Встречи с западным миром, как можно заключить из многочисленных свидетельств, по большей части происходили на русской территории. Путешествие через всю Европу во Флоренцию для участия в церковном соборе представляет собой первое непосредственное знакомство русских с западной цивилизацией. Это были и первые по-настоящему длительные и интенсивные контакты с иерархами западной церкви, причем в самом сердце католического мира – в Италии. Кроме того, это происходило в первой половине XV века, когда Италия переживала период Возрождения, для которого было характерно гуманистическое мировоззрение «со все более явно выражавшимися тенденциями к антропоцентризму и индивидуализму» (Павленко 2004: 560). Индивидуализм стал определяющим фактором западной культуры, а «свобода деятельной самореализации индивида во внешнем мире» (Павленко 2004: 561) – высшей ее ценностью. Индивидуальный гений обретал свободу от теологических догм, однако и сама западная церковь с ее рационализмом изначально требовала от человека индивидуальной ответственности за грехи в мире, который рассматривался ею как «полноценная и самодостаточная, пусть и сотворенная Богом реальность» (Павленко 2004: 439). Прибывшее из Руси посольство столкнулось с миром, противоположным восточнохристианскому: ведь Русь именно в XIV–XV веках переживала период нового влияния культуры Византии, которая всегда была обращена к Руси «прежде всего своим христианским ликом» (Павленко 2004: 472)⁴, период «отшельнического и монастырского возрождения» (Флоровский 2006: 13), взлета аскетической мысли с идеями о обожении личности, о софийности мира как иконы

² В числе таких попыток историки приводят окружное послание папы Иннокентия III к Русской церкви и народу 1207 года, послание Гонория III в 1221 году с требованием торговой блокады Руси и его же буллу, отправленную в следующем году к судьям Ливонии с требованием принятия мер против русских, не придерживающихся латинского обряда, послание к властям Риги папы Григория IX в 1229 году с требованием прекращения торговли с русскими и, наконец, послание того же папы к Ливонскому ордену, направленное в 1232 году, которое содержало открытый призыв к войне против русских (см. Мельникова 1999: 391–394).

³ Ср. (Мельникова 1999: 395).

⁴ Правда, Ю. Павленко, например, отмечал, что зарождающийся византийский гуманизм был во многом схож с итальянским, однако, во-первых, греческое православное духовенство оказало сильнейшее противодействие этому направлению на Востоке, во-вторых, гуманизм не охватил широких слоев населения, а после падения империи в 1453 году, он, естественно, не имел возможности распространяться далее на Русь.

небесного, период расцвета церковного искусства и особенно иконописи. Другими словами, Русь также вступила в эпоху собственного возрождения – но с сохранением древней святоотеческой традиции.

Таким образом, в сочинениях, посвященных Ферраро-Флорентийской унии, отразились впечатления в контексте противостояния не только двух различных культур – восточной и западной, но и двух мировоззрений – геоцентрического и антропоцентрического. Наиболее полно эти различия выявились на фоне драматичности обстановки, в которой проходили заседания в Ферраре и Флоренции.

Три из четырех письменных свидетельств о поездке во Флоренцию – *Заметка о Риме* и сочинения, фигурирующие в литературе под различными названиями – *Хождение на Флорентийский собор*, *Хождение во Флоренцию*, *Исхождение Авраамия Суздальского* и т. д. представляют собой подробный отчет о проделанном путешествии. Еще одно сочинение, стоящее особняком, носит чисто полемический характер в силу своей направленности против попыток подчинить восточнохристианские государства власти римского папы. Подобная разнохарактерность сочинений отражает и различие целей, преследовавшихся прибывшими во Флоренцию священниками.

Так, в сочинении *Хождение на Флорентийский собор*, принадлежащем перу неизвестного автора, наиболее полно отразилось все то, что могло заинтересовать и поразить людей, впервые столкнувшихся с принципиально иным миром – в экономическом и культурно-цивилизационном отношении. Отсюда такое внимание к увиденному и скрупулезность в описании подробностей путешествия⁵. Красочность природы, восторженные отзывы о различных диковинах европейских городов, чередующиеся с хозяйственными записями, придают сочинению убедительность и одновременно позволяют воссоздать довольно полную и живую картину о том, какими представились русским путешественникам западно-европейские страны первой половины 15 века.

По Италии посольство проезжает по маршруту Тренто – Падуа – Феррара. В Ферраре проходят первых 15 заседаний собора, а позднее по предложению папы римского участники собора отправляются далее во Флоренцию по реке По через города Арджента – Обатта – Конселиче – Луго – Фаенца – Борго ди Битано – Берена.

Из всех городов Италии, через которые проезжало посольство, наибольшее восхищение у автора *Хождения* вызвали Феррара и Флоренция. Именно в этих двух городах посольство провело наибольшее количество времени, занимаясь богословскими вопросами, и автор имел возможность

⁵ Автор не только перечисляет все географические места, встречающиеся по маршруту движения, но указывает расстояния между отдельными городами, даже используя при этом, как отмечают исследователи, в качестве меры расстояния немецкую милю при проезде по немецкой территории и итальянскую – при проезде по областям Италии (*Хождение* 1981: 587).

обстоятельно ознакомиться не только с достопримечательностями города, но и с его повседневной жизнью. Возможно даже, что в его обязанности не входило присутствие на всех заседаниях собора, ибо в самом начале сочинения он ограничился перечислением участников заседаний, а в конце, отметив факт подписания унии, детально описал торжественную церемонию этого события.

Флоренция изумила сочинителя своей красотой и величественностью. Он не просто несколько раз отмечает, что город этот «славный и прекрасный»⁶ и «великъ зело», но особо подчеркивает, что увиденного в нем «не обретохомъ въ предписаныхъ градахъ». Данное утверждение звучит еще убедительнее, если учесть, что до прибытия во Флоренцию путешественники побывали во многих крупнейших европейских городах, как, например, Рига, Любек, Брауншвейг, Магдебург, Нюрнберг, Бамберг и др., причем в некоторых из них даже жили по несколько недель. Во Флоренции автора поразил архитектурный облик города и обилие каменных построек. Не только церкви и монастыри, но даже жилые дома, стоящие по берегам «большой и очень быстрой» реки Арно, отличались и внушительными размерами, и красивой отделкой. Чтобы дать возможность читателю по-настоящему представить себе размеры зданий, автор, не ограничиваясь указаниями типа «красны зело и велицы», «велми высоки», «широк велми», для наглядности указывает, что, поднимаясь на колокольню рядом с одним из храмов, он насчитал 450 ступеней. Не оставляет автора равнодушным богатый изящный внешний декор и интерьеры зданий: описывая здания из белого и черного мрамора, он отмечает, что «хитрости ея недоумееет умъ наш». С таким же восторгом он позднее отзовется и о церкви св. Марко в Венеции, увиденной им на обратном пути.

Несмотря на несколько однообразный набор словосочетаний, которыми между прочим, описываются подлинные архитектурные шедевры – колокольня Джотто, соборы Санта Мария дель Фьоре и Санта Нуово, Понте Веккио и др., автор, не обладая, по-видимому, познаниями в зодческом и прикладном искусстве, тем не менее очень верно подмечает главное – добротность и монолитность строений, что позднее будет по достоинству оценено и использовано русскими.

Значительное место в сочинении посвящено городской жизни, что включает и деятельность монастырей и церквей. Четкая картина финансово-экономического состояния города складывается из упоминания о высоком уровне ремесел и торговли («товара же всякаго множество»). налажено производство и выделка дорогих тканей из парчи («камки и аксамиты съ златом»), имеется собственное производство шелка («видехомъ черви шолковыя, да и то видехомъ, как шолкъ той емлють с нихъ»). Искусны жители и в золотошвейном производстве (в одном из монастырей вышивают золотом и шелком святые плащаницы), развито суконное

⁶ Сочинение цитируется по: Аверинцев 1993–1995.

производство («сукна скорлатные делают»), производство оливкового масла (масличные сады), включая деревянное. Выгоды торговли (причем не только во Флоренции, но и Венеции, где автор видел множество кораблей, приходящих из Турции, Германии, Иерусалима и других удаленных мест) приносят городу большие доходы, благодаря которым возможно строить каменные дома, соборы и мосты и, кроме того, тратить значительные средства на благотворительность. При посещении храма Санта Мария Нуова автор отмечает, что в нем кормят и хорошо содержат до 1000 слабых и больных, причем «и на последней кровати перины чюдны, и одеяла драгы».

Это удивительное описание Италии, однако, является не просто документальным свидетельством о жизни в других странах: автор его, вероятно, преследовал вполне определенную цель (к ней мы вернемся позже), о которой можно получить представление на основании единственного сочинения еще одного автора, имя которого история сохранила. Речь идет о Симеоне Суздальском, также бывшим членом указанного русского посольства. В отличие от *Хождения* сочинение Симеона вообще не содержит ни описания Италии, ни Флоренции, хотя это отнюдь не означает, что город не произвел на него никакого впечатления. Напротив, по прибытии во Флоренцию Симеон отмечает, что «велик бо бе град и много в нем богатства, и божницы вельми велики, и многи монастыри, и полаты украшены златом – и того всего не могу исписати, но се о сборе пишу»⁷.

Сознательный отказ Симеона Суздальского от повествования о Флоренции диктовался не только тем, что главная цель приезда состояла в участии в соборе и намерении «писать о сборе». В красоте и великолепии Флоренции он, возможно, усмотрел определенные особенности, которые укрепили его в уверенности о принципиальной неприемлемости западной культуры. Причины такого неприятия, проявившегося в намеренном умолчании Симеона о Флоренции, отчетливо раскрылись в описании событий, непосредственно связанных с ходом флорентийского собора.

Необходимо упомянуть, что наиболее очевидным знаком разграничения объектов православного и католического мира и в произведениях анонимного автора, и Симеона Суздальского, являются многочисленные лексические противопоставления (это, к примеру, священнические титулы: «епископ» – «бискуп», архиепископ – «арцыбискуп», «гардинал»; «папа римский» – «святой патриарх», названия объектов – «монастырь» – «клаштар», «церковь» – «божница» и др.). В стремлении к последовательному разграничению двух миров даже при отсутствии соответствующего «займствования» авторы прибегают к русским синонимам – в описании собора в Ферраре у анонимного автора читаем, что со стороны римского папы были «12 гардиналовъ, и арцыбискупы, и бискупы, и капланы, и мнихы», а со стороны патриарха – «митрополитов 22, и епископов русских

⁷ Сочинение Симеона Суздальского цитируется по изданию, указанному в библиографии под ном. 9.

– Авраамий Суздальский, и архимандриты, и попы, и диаконы» и т. д. Будучи внешними показателями чужого по отношению к своему, такие противопоставления, как это показал в своем исследовании В. Кириллин, нередко имеют оценочную нагрузку. Они позволяют также проследить, как меняется отношение к чужому миру – от его принятия как своего у анонимного автора (после подписания унии, некоторые из противопоставлений в тексте стираются: «раз покончено с разделением, значит нет больше и различий» (Кириллин)), до его отвержения не только как чужого, но и враждебного – у Симеона Суздальского. В этом поворотном пункте ключевым с нашей точки зрения является слой лексики, который относится к интерпретации событий и описанию поведения участников собора: он указывает на те принципиальные различия в двух типах мировоззрения, которые повлияли на формирование стойкого негативного отношения к западной цивилизации и, соответственно, на неприятие ее культуры. Наиболее отчетливо это показано в сочинении Симеона Суздальского.

Драматичность событий, связанных с заседаниями собора, тяжелые условия жизни противников унии в атмосфере постоянного давления и недвусмысленных угроз⁸, неоднократные попытки папы Евгения IV подкупить Марка Эфесского и греческое духовенство, чтобы склонить их к заключению унии, в глазах противников унии служили наглядной иллюстрацией к двум человеческим порокам, которые в сочинениях Отцов Церкви со ссылкой на Священное Писание отмечаются как самые тяжкие – гордыне и сребролюбию. Число прямых и тайных подкупов, если судить о количестве упоминаний в тексте золота и серебра, было действительно внушительным: «а злата и серебра с ними много посылати», «папа же доволно царю давши злато», «папа же много злата даваше», «и злата много взяша», «придумаша папе дати царю много злата», «злата много обеща папа». О размерах предлагавшихся взяток можно судить по количеству золота, предложенному ключевой фигуре собора – Марку Эфесскому, оставшемуся неподкупным до конца: «повеле насыпати велико блюдо злато золотых, и ковш злат золотых».

Гораздо реже, чем к попыткам подкупа, прибегает папа и его окружение к словесному убеждению. Симеон подробно описывает лишь одно

⁸ Члены посольства, не желавшие подписывать унию и не поддававшиеся на денежные посулы, подвергались откровенным издевательствам: так, при переезде из Феррары во Флоренцию удобства были предложены только митрополиту Исидору, который нравился папе больше остальных. Патриарх же Иосиф, несмотря на преклонный возраст и немощь, вынужден был совершить тяжелое путешествие по высоким горным дорогам, так что греки, как сообщает Симеон, «печаловаше» и даже плакали от сострадания к нему. В стремлении любой ценой добиться своей цели по приезду во Флоренцию папа приказал урезать императору, патриарху и грекам содержание, так что, испытывая нужду, многие из греков поневоле согласившись принять навязанные им условия («аще ли не злата ради, но нужди ради»). Марка Эфесскому угрожали костром, если тот не подпишет документ об унии, а Авраамия Смоленского продержали в тюрьме, силой заставив его, таким образом, поставить свою подпись под унией.

из заседаний, когда латинская сторона оказалась буквально сражена доводами Марка Эфесского. Марк Эфесский, на трех предыдущих соборах хранивший молчание, лишь на четвертом заседании обращается к папе «тихим гласом», однако его слова приводят папу и кардиналов в невероятное замешательство. Собственную ущербность и сознание слабости аргументации латинская сторона компенсировала неадекватной реакцией, весьма выразительно описанной Симеоном рядом сопоставлений – спокойная уверенность в своей правоте православной стороны и смятение в рядах окружения папы: «папе сумневшуся и молчавшу им по долзе времени», «никакоже возмогоша отвещати смиренному словеси его». Затем все они встают со своих мест и выходят «вон скоро», а с ними вместе собор покидает весь «латинский язык»; автор настойчиво повторяет, что «всем им скоро избегшим с своих мест от мала даже и до велика». Зал покинули даже «латыны», находившиеся на службе у греков. Вескость аргументов Марка Эфесского подкрепляется сравнением его с тремя величайшими Отцами – Иоанном Златоустом, Василием Великим и Григорием Богословом – по этой причине «папа избеже и вси книжници его, и книги своя изнесоша вси». Эта сцена спешного бегства из зала заседаний действительно была необычна, ибо у присутствовавшего при этом Симеона, кстати, не понимавшего по-гречески, она вызвала искреннее изумление.

Из-за незнания греческого языка Симеон не касается собственно богословских вопросов, бывших предметом соборов. Однако отмечавшаяся исследователями истории собора ограниченность латинского подхода при их рассмотрении, ориентация на рациональное обоснование и собственную исключительность в предлагаемых решениях была несовместима с соборным подходом православных и предпочтением «частным мнениям» – «непогрешимого Писания и Церковного Предания» (Роуз 2003: 660–664). У Симеона две таких установки нашли свое сжатое и емкое выражение в противопоставлении богомыслия – мудрованию, веры – высокоумию: «три философы», избранные папой, выступают оппонентами «трем святителям» православных. Для латинян, таким образом, это явилось борьбой за первенство и главенствование, в то время, как для православных – за восстановление утраченного единства церкви. Так что настойчивое напоминание Марка Эфесского о необходимости «наперед поминати» православие («православное христианство», «христианство»), а не латыню, а также семь святых соборов, продолжением которых отнюдь не являлся Флорентийский собор, – служит напоминанием об утраченном западной церковью соборном единстве («первом единачестве»). В отождествлении «высокой мудрости» и «мудрствования неправды» отражается отказ католиков передавать людям в неискаженном виде «Истину, почерпнутую по Благодати или в Святом Писании и обитающую в коллективном сознании» (Ужанков), отказ от следования соборному началу, т. е. отход от теоцентризма мировидения в пользу собственного, а значит *своевольного* толкования христианского учения. Скорбь православных

на соборе, их смирение и слезы («видех его плачущася», «нам же то видевше плачущимся») в ответ на «великую гордость» и «высокоумие» латинское есть скорбь о людях, отклонившихся от исповедания истинного учения и одновременно, несмотря на заблуждения, принятие их как «человеков» (Роуз 2003: 660)⁹.

Обоснованием претензий римского первосвященника на роль посредника между земным миром и Богом, названных «высокоумием», послужила его ссылка на Послания Апостола Павла к Римлянам и Ефессянам, в которых говорится о необходимости *повиноваться своим наставникам*. Обращение же Марка Эфесского к папе римскому исключительно как к «учителю латинского языка»¹⁰ не только ограничивает его претензии на вселенское учительство, но и ставит под сомнение саму латинскую веру: во время собора латиняне пользуются «книгами своими», вовсе не обладающими авторитетом для других. Поэтому *свой* в том смысле, который вкладывает в это слово апостол Павел, отнюдь не адекватно тому, что считает *своим* папа римский. По этой причине на попытку диктаторского навязывания своей воли, плохо прикрытую цитатой из Послания Апостола Павла, Марк отвечает словами Христа о фарисеях, лишь внешне соблюдающих благочестие. На этом, собственно, кончается первая серия безуспешных попыток папы римского сломать упорство Марка Эфесского с помощью философского мудрования: «никакоже возмогоша усладити чим, ни златом, ни серебром, ни книгами своими умолвити его».

Упоминание далее в тексте того, что «ничем бо его [не] возмогоша умолвити, ни златом, ни серебром, ни честию не возмогоша его усладити» говорит и о второй серии попыток. Предложение золота на этот раз идет вместе с предложением особой латинской «чести», связываемой Марком Эфесским с «бесчестием»: о нем он неоднократно предостерегает патриарха и царя. Отповедь, данная посланнику папы римского «где будет злато твое, там будешь и ты» соотносится со случаем новообращенного Симона, описанным в *Деяниях Святых Апостолов*: Симон просит апостолов за деньги дать ему власть возлагать руки и получать нисхождение Духа Святого, на что Петр отвечает ему: «серебро твое да будет в погибель с тобою, потому что ты помыслил дар Божий получить за деньги» (1 Деяния 8, 20). В контексте противопоставления приобретенной за деньги «чести» мирской (т. е. «бесчестия») и чести, не связываемой необходимо с миром, но воздаваемой за следование воли Божьей («аще ли ... злато презрите ..., то от Бога милость получите..., честь и славу получите. Аще

⁹ Это отклонение усугублялось еще и снижением авторитета римского первосвященника в результате длительного периода ожесточенной борьбы между претендентами на папский престол в XV веке.

¹⁰ Марк Эфесский, как отмечает о. Серафим Роуз, вообще был очень осторожен и внимателен при употреблении похвальных эпитетов по отношению к латинским богословам, которых не признавала Православная Церковь. Он «никогда не называет их ни «блаженный», ни «божественный»; так, Фома Аквинский для него только «Фома, учитель латинян» (Роуз 2003: 663).

ли ... золота и серебра довольно возьмете, то напоследи безчестие получите»), папа римский выступает в роли «обольстителя»: причем в итоге ему удается прельстить греков щедрыми посулами («тою прелестию») и положить «начало злу». Златолюбие, таким образом, уже в самом начале сочинения противопоставленное христолюбию («сребролюбцы» греки – и христолюбивый великий князь), в глазах русских отождествлялось с богоотступничеством.

«Велия честь» полученная Исидором от папы после подписания унии, впоследствии воплощается в двух видимых атрибутах новой власти: «палице» и «крыже», носимому вместо креста. Кто не пожелает «приклякивать ко крыжу», того Исидор бьет палицей, заставляя его «приклякивать». Страх Божий в православном понимании, толкующийся как страх согрешить перед всевидящим оком Бога, подменяется страхом, строящимся на прямом насилии, а низолегание и коленопреклонение соответственно – нелепым «прикляливанием». Это слово многократно повторяет Симеон Суздальский, напоминая при этом, что так делают «фрязове», но не православные христиане. За сменой внешних атрибутов кроется опасная подмена духовного содержания новым, антидуховным. «Крыж» в таком контексте оказывается лишенным святости и воспринимается как нечто недолжное, чему поклоняться немислимо¹¹. Всеобщее «приклякивание ко крыжу» совершавшееся в «болшей божнице», при звуках «труб», «бубнов» и «свирелей», в глазах противников унии было равносильно поклонению антихристу. Потому Симеон и пытался во время церемонии подписания скрыться, с ужасом заметив: «И мне воставшу с места своего, убоявшуся, аще и мне повелят тако же приклякнути».

О соблюдении внешней обрядности при выхолащивании внутреннего содержания русским было известно задолго до столь непосредственного знакомства с латинским Западом. К примеру, в летописи под 988 годом о вере немцев говорится следующее: «Не преймай же ученья от латынь, ихъ ученье развъращено. Влезьше бо въ церковь, не поклонятся иконамъ. Но стоя, поклонится и, поклонився, напишетъ крестъ на земли и целует. Въставъ, простъ станеть на немъ нагами. Да легъ, целуетъ, а вставъ, попираетъ. Сего бо апостоли не предаша» (Демин 1998: 600).

Кстати, в то далекое время и отсутствие красоты в храмах и при богослужении служило одним из аргументов против принятия латинской веры русскими. Но, как свидетельствует поездка во Флоренцию – отнюдь не любой красоты, а лишь исполненной благодатью, ибо любое творчество осмыслялось как синергия «Божественной Благодати и свободной воли человека» (Ужанков). Однако в итальянском ренессансе даже Божественное первоначало воспринимали «не в теистически-этическом, а в панте-

¹¹ В средневековых письменных источниках «крыж» или «криж», вначале воспринимавшийся как атрибут иного, католического мира, позднее, уже в 17 веке нередко будет связываться с атрибутами антихриста: «И на просфорах печатают крыжемъ, антихрестовую печатью!» (Словарь 1981: 92).

истически-эстетическом плане» (Павленко 2994: 562). Это фарисейство итальянской культурной парадигмы, двойственность и двусмысленность красоты не могли ускользнуть от ока внимательного наблюдателя. Флоренция славилась великолепными произведениями искусства; среди них были и творения Джотто – с ними, судя по сочинениям, путешественники имели возможность познакомиться. Флоренский же заметил о них следующее: «Под покровом церковных сюжетов в нем можно подметить светский дух, сатирический, чувственный и даже позитивистический, враждебный аскетизму» (Флоренский 1985: 140). «Джотто создал себе идеал всемирной и гуманитарной культуры, и он представляет себе жизнь в духе либр-пансеров Ренессанса, как земное счастье и прогресс человека, с подчинением основной цели – полному и совершенному развитию всех естественных сил – всего остального» (Флоренский 1985: 141). Прогресс человека, ощущавшийся именно во Флоренции, есть уже антропоцентризм, тлетворный дух которого веял от шедевров итальянского искусства.

Спонтанным выражением этого духа стало «буйство латинское» – тщеславие и заносчивость, неоднократно подчеркнутые Симеоном наряду с гордостью. Именно тщеславие по словам Василия Великого заставляет человека «обратить взоры на дальнее и на человеческую славу» (Василий Великий 2003: 334), предпочесть «попечению о добре ради Бога делание ради славы от людей» (Василий Великий 2003: 335), именно тщеславие «с удовольствием расхищает наше добро, намазывает медом отраву своего оболыщения и умам человеческим подает губительную чашу /.../, потому что слава человеческая сладостна для неопытных, а сверх того делает, что плененные ею легко погрешают и против здравого суждения» (Василий Великий 2003: 335). Делание ради похвалы человеческой и нежелание обратить «взор к горнему Хвалителю», равносильные отказу от Божьего руководства здравого разума, это «буйство и безумие» латинское не в последнюю очередь было возвращено питательной средой как раз всех достижений, так тщательно перечисленных и описанных анонимным автором *Хождения*.

Возвращаясь к сочинению анонимного автора, необходимо отметить, что в контексте намеренного умолчания о достопримечательностях Италии в труде Симеона, довольно отчетливо обрисовывается политическая подоплека столь красочного описания, сделанного вышеупомянутым неизвестным автором. По предположениям исследователей он находился в непосредственном подчинении у митрополита Исидора и записи вел скорее всего по его распоряжению. Вполне возможно, что именно это обстоятельство повлияло на характер сочинения. Более того, восторженное описание церемонии заключения унии выдает в нем если не сторонника, то по крайней мере человека, сочувствующего объединению церквей. Симеон Суздальский указывает, что по возвращении в Москву митрополит Исидор, возглавлявший русское посольство в Италии, пытался насадить в церквях латинские порядки, совершая действия «яко фрязове».

Надо полагать, что, не сомневаясь в успехе унии¹², Исидор рассчитывал и на установление в будущем самых тесных контактов с католическим миром. Поэтому наличие подробных записей могло иметь не столько познавательное, сколько практическое значение. Записки, рисовавшие Германию и Италию в самом выгодном свете, демонстрировали наряду с достижениями этих стран еще и их преимущества в области торгово-экономической. Исключительную важность имеет и тот факт, что неизвестный автор путевых записей подробно остановился на увиденной им жизни различных монашеских орденов. Во Флоренции Исидор и его свита даже получили возможность попасть в монастырь, закрытый для доступа людей светских. Красочные описания восковых изображений, сделанных людьми, получившими исцеление от чудотворной иконы, благотворительность, особо подчеркнутая в описании госпиталя для приезжих, служили свидетельством для русских о высоком уровне духовной жизни, что для Руси имело особое значение.

Заметки неизвестного автора, кроме того, изображали экономическое состояние Италии накануне важнейшего для Руси события – венчания царя Иоанна III на Софье Палеолог. Возможно, что решение Иоанна III призвать мастеров – архитекторов из Италии для строительства и отделки кремлевских храмов – вполне могло произойти под влиянием сведений о путешествии в Европу: Русь обогатилась новыми искусными постройками. При этом, однако, не только содержание западной итальянской культуры, но и внешняя форма, были и остались для нее чуждыми. Итальянское зодчество, как отмечает Е. Трубецкой, вовсе не оказало никакого влияния на церковное строительство Руси: «Раньше, в эпоху татарского владычества, Русь разучилась строить; самая техника каменной постройки была забыта; и когда русские мастера в конце XV столетия начали строить храмы, у них обваливались стены. /.../ ввиду технической беспомощности русских мастеров, над московскими соборами работали итальянцы с Аристотелем Фиоравенти во главе; они выучили русских обжигать кирпич, изготовлять клейкую и густую известь, преподали им усовершенствованные приемы кладки, но в самой архитектуре должны были по требованию Ивана III следовать русским образцам. И в результате их работы возникли такие чудеса чисто *русского* зодчества, как соборы Успенский и Благовещенский» (Трубецкой 1998: 417), в которых «не видно никаких следов какого-либо итальянского влияния» (Трубецкой 1998: 417). Пятнадцатый век – время небывалого расцвета националь-

¹² Политическая ситуация на Руси в период протекания Ферраро-Флорентийского собора, была крайне тяжелой, поскольку страна была потрясена постоянными раздорами между царем Василием Васильевичем Темным и незаконными претендентами на русский престол. Киев и Смоленск, находившиеся под влиянием Польши и Литвы, свою духовную свободу отстаивали с большим трудом (митрополит Фотий незадолго до кончины литовского князя Витовта пытался переговорами присоединить Киевскую митрополию к Московской). Исидор полагал, что склонить Россию к унии будет делом относительно простым.

ной иконописи и зодчества. Это стало возможным благодаря взлету русской духовности, ознаменованной прежде всего личностью Сергия Радонежского. Глубина философско-религиозной мысли, раскрытая в зримых образах сопричастности чувственного мира – миру духовному, иконичности материального, неведомая для западного мира, восторжествовала на Руси, продемонстрировав абсолютный теоцентризм миропонимания средневекового человека. «Клас буйства латинского», не имея питательной среды, не смог возрасти на Руси и заменить собой «класа зрела, возделанна Божественныя церкви». Два полюса – «святость» и «гордыня», многократно противопоставлявшиеся в сочинении Симеона в оценке поведения и действий участников собора как свое и чуждое, соответственно истинное и ложное, четко проявились и в *противоположении святости художества во славу Божию – гордыне искусства во славу человеческого гения*. Потому и обошел молчанием Симеон красоты Флоренции.

Спустя несколько десятилетий русский царь соединил свой род с родом византийских императоров при посредничестве римского папы. Однако и это обстоятельство, свидетельствующее о более тесных контактах русских с итальянцами, было выгоднее Руси, чем итальянцам, ибо соединение двух гербов сыграло большую роль в развитии концепции Москва – третий Рим¹³. Попытки же самих итальянцев присоединить Русь к католическому миру, предпринятые дважды – первый раз через Ферраро-Флорентийскую унию и вторично – через продуманный тактический ход папы римского, сосватавшего Софью Палеолог за русского царя Ивана III, не только не увенчались успехом, но изначально были обречены на провал.

¹³ Согласно Георгию Флоровскому брак Ивана III и Софьи Палеолог положил начало русскому западничеству, хотя при этом он кажется «новым подъемом византийского влияния на Москву» (Флоровский 2006: 16). Тем более, что из-за участия греков в подписании Флорентийской унии возникла кризисная ситуация, которая позволила «усомниться и обеспокоиться о греческой вере» (Флоровский 2006: 14). Однако, если судить по сочинению Симеона Суздальского, то отказ Руси от унии рассматривался именно спасением греческой православной веры: в конце сочинения Симеон Суздальский называет царя Василия Васильевича «греческия веры подтверждением и поддержателем», говорит, что чада его «прияша святую греческую веру», а сам он «всеми венцы украсився православныя веры греческия». Другими словами, сомнения были не в греческой вере, а в том, кто и как ее представлял и кто станет ее наследником после падения Константинополя. Разумеется, западнические идеи начали проникать на Русь – с началом правления Ивана III все сильнее. Но внутренняя духовная сила, идущая в русле укрепления и государства и защиты от посягательств извне, все же еще какое-то время способствовали тому, что эта новая западная культура при всем своем великолепии оставалась чуждой и непринятой. Антропоцентризм, таким образом, был несовместим с теоцентризмом русского сознания.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С. (ред.). *Христианство*. Энциклопедический словарь в 3 т. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993–1995.
- Библия*. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета М.: Библейские общества, 1993.
- Василий Великий, святитель. *Избранные поучения*. М.: Православное братство святого апостола Иоанна Богослова, 2003.
- Демин А. С. *О художественности древнерусской литературы*. М.: Языки русской культуры, 1998.
- Карамзин Н. М. *Предания веков*. М.: Правда, 1987.
- Кириллин В. М. «Чужое» в древнерусских сказаниях о Ферраро-Флорентийском соборе <<http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1187849&uri=text>>
- Марк Эфесский. <http://www.krotov.info/spravki/persons/15person/mark_efe.html>
- Мельникова Е. А. (ред.). *Древняя Русь в свете зарубежных источников*. М.: Логос, 1999.
- Павленко Ю. В. *История мировой цивилизации. Философский анализ*. Киев: Феникс, 2004.
- Повесть Симеона Суздальского об осьмом Флорентийском соборе. Исидоров собор и хождение его <<http://starajavera.narod.ru/simeonsuzdal.html>>
- Роуз Серафим. «Место блаженного Августина в Православной Церкви». *Приношение православного американца*. М.: Российское Отделение Валаамского Общества Америки, 2003.
- Святитель Марк, митрополит Ефесский. *Изложение о том, каким образом он принял архиерейское достоинство, и разъяснение о соборе, бывшем во Флоренции* <<http://www.krotov.info/acts/15/1435mark.html>>
- Словарь: Словарь русского языка XI–XVII вв.* Выпуск 8. М.: Наука, 1981.
- Трубецкой Евгений. *Избранные произведения*. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
- Ужанков А. Н. *Восприятие творчества и писательского труда в Древней Руси* <<http://www.pravoslavie.ru/sm4/041118125049>>.
- Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка*. В 4 т. М.: Прогресс, 1986.
- Флоренский Павел, священник. «Обратная перспектива». *Собрание сочинений*. I. Статьи по искусству. Paris: Ymca-Press, 1985.
- Флоровский Георгий, протоиерей. *Пути русского богословия*. Издательство Белорусского Экзархата. 2006.
- «Хождение на Флорентийский собор». *Памятники литературы Древней Руси. XIV- середина XV века*. М.: Художественная литература 1981.

Наталија Видмаровић

ТЕОЦЕНТРИЗАМ И АНТРОПОЦЕНТРИЗАМ У ТЕРМИНИМА
«СВОЈЕ» И «ТУЂЕ»

Резиме

У чланку се истражују записи Аврамија Суздальског и Симеона Суздальског о боравку у Фиренци у XV веку, у време заседања Флорентинског сабора. У фокусу анализе је начин на који су се одушевљено прихватање туђе културе и, на супрот, њено потпуно одбацивање одразили на језик записа. Оцене се дају у контексту супротстављања западне антропоцентричне културе са замцима индивидуализма и руске теоцентричне културе. Истражују се два типа Ренесансе: с једне стране, руски посланици долазе у контакт са светом који је био супротан источнохришћанском, а с друге стране, и сама Русија управо у XIV–XV веку доживљава нову Ренесансу с очувањем светоотачке традиције, тј. трпи нови утицај византијске културе са обновом манастирског живота и процватом црквене уметности, са успоном аскетске мисли везане за идеју о обожењу личности и о софијности света као икони небеског.

Кључне речи: теоцентризам, антропоцентризам, Фиренца, унија, храм.

Александра Павловић

Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“ Београд
pavlovic@unilib.bg.ac.rs

РУСКОСЛОВЕНСКИ УЗОР СРПСКОГ РУКОПИСНОГ БУКВАРА ИЗ 1717: ЈЕРОМОНАХ И ПЕСНИК КАРИОН ИСТОМИН У СЕНТАНДРЕЈСКОЈ ТРАДИЦИЈИ

Рад открива досад непознати рускословенски предложак сентаandreјског *Буквара* из 1717 године. Бавећи се питањима узора, доводи га у непосредну везу са *Букваром* песника и просветитеља времена Петра Великог, јеромонаха Кариона Истомина, чији су се дидактички стихови, најчешће римовани једанаестерци, појавили *in scriptio continua* први пут и у српској књижевности XVIII века. У раду се открива досад непознати рускословенски предложак сентаandreјског буквара.

Кључне речи: Кипријан Рачанин, Гаврил Стефановић Венцловић, Карион Истомин, руски римовани једанаестерац, дидактичка поезија.

Work reveals previously unknown Russian Church Slavonic source which is conveyed in the *Bukvar slovenskih pismen* from 1717. We have dealt with the issues of *Szentendre's Alfabet book* sources, bringing it to the immediate contact with poet, translator and enlighteners in the time of Peter the Great Karion Istomin's *Bukvar* from 1694. Didactic verses from Karion Istomin's *Bukvar*, Russian rhymed hendecasyllable appeared in the Serbian literature of XVIII century *in scripto continua*. In this work we reveal this Church Slavonic source as the primary model for our alphabet book from 1717.

Keywords: Kiprijan Racanin, Gavril Stefanovic Venclovic, Karion Istomin, Alphabet book, Russian rhymed hendecasyllable, didactic poetry.

У трагању за узорима *Буквара* наших Рачана¹ из 1717. године, у науци је доста писано о могућим сличностима са низом руских буквара с

¹ Рукописна књига данас се чува у Архиву САНУ (141). Све од приспећа овог кодекса у Београд и описа Стојана Новаковића из 1872. године, у коме је претпоставио да га је писао Кипријан, *Буквар* се у науци приписивао Кипријану Рачанину. На основу обима рукописне књиге, начина и места обележавања листова, комбинације слова и арапске цифре, карактеристичног дуктуса, неуједначеног и немарног полууставног и брзописног писма, посебно облика слова јат, т, з, к, те њ и ђ, која не постоје ни у једној другој Кипријановој рукописној књизи а која су, међутим, присутна у Венцловићевим рукописним књигама Ј. Васиљев ауторство приписује Гаврилу Стефановићу Венцловићу (1996: 169–173).

краја седамнаестог века (Новаковић 1872: 56–57; Руварац 1913: 3, 91–92, 4, 122–123; Стефановић 2013: 310). Док је, у том смислу, Стојан Новаковић, говорећи о неколико руских буквара који су могли да послуже као узор Рачанима (*Науки чтения и разумения письма славянскаго* (1596), *Грамматика албо сложеніе писмена, хотящимъ ся учити словенскаго языка младолѣтнѣмъ отрочатемъ* (1621), *Начальное учение человеком, хотящим разумети божественнаго писания* или *Славянскій Букварь* Василија Бурцева (1634, 1637), руски буквар из 1679 (*Букварь языка славенска, сиречь начало учениядетем хотящим учитися чтению писаний Симеона Полоцког*), питање, препустивши га „времену и случају“, оставио отвореним

„Али важније је питање, је ли Кипријан свој б у к в а р исписао, као што је то чинио са комадима из библије, из старијега каква рукописа, или га је у то вријеме свега из нова састављао?... Пошљедња ријеч у томе остаје опет времену и случају...“ (Новаковић 1872: 59–60),

распоред «буквы или писмена», разни нацрти појединих слова, исти наслов, низ идентичних слогова и речи које се узимају за примере, одређује Рувараца да закључи, додуше «само за чисто букварски део» да је «Рачанину служио за узор при састављању свога буквара од 1717. године напред наведени руско, грчко, латински буквар од 1701. године» (Руварац 1913: 4, 122), мислећи при томе на *Букварь славенскими, греческими, римскими писмены учитися хотящим и любомудрие в пользу спасительную обрести тщащимся...* Фјодора Поликарпова, први буквар који је, на заповест Петра Великог, штампан у Москви, био 1793. у власништву Манастира Ораховице (Руварац 1913: 4, 122), а данас у Библиотеци Српске патријаршије (П 10 652).

Обимна је и често навођена литература која се бави темељном проблематиком коју је овај драгоцени рукописни кодекс из 1717. године отворио (Стефановић 2013: 309–310), а која се, заправо, свела на неколико, међу собом повезаних, почетних Новаковићевих питања: питање ауторства, места исписивања рукописне књиге и рускословенског узора. „Тако“, налазимо код Стефановића, „преостаје да се и даље трага за рускословенским предлошком“ (2013: 310).

Буквар словенских слова (БЪКВАРЪ СЛОВЕНСКИХЪ ПИСМЪ) обухвата л. 41б-53б сентандрејске рукописне књиге и представља „уазбучено букварско штиво у стиховима. Букварски део текста завршава се обраћањем писца светој Тројици, Богородици, небеским чиновима и свим светима“, налазимо у најновијој студији Димитрија Стефановића која прати фототипско издање, рашчитани текст и савремени превод *Буквара* (Стефановић 2013: 313). Овај део нашег рукописа, међутим, као свој рускословенски узор, у целости преноси *Букварь* јеромонаха Кариона Истомина из 1694. године, поклоњен царици Наталији Кириловној за њеног унука, сина Петра Великог, царевиха Алексеја Петровича². Буквар је, необично је,

² У студији која прати руско фототипско издање буквара из 1981. године налазимо податак да је први рукописни примерак, у злату и богатим украсима, поклоњен царевићу

остао сасвим непознат нашој историји књижевности, а богата литература која се бавила питањима историје и узора првих српских буквара, од осме деценије XIX века све до најновијих студија (Стефановић 2013; Јовановић 2013), нигде га не помиње.

Ка њему као рускословенском узору нашем писцу водио је препис молитве *Благодареније Богу*, исписан у сентандрејском *Буквару* на л. 53а, и знатно касније, у Венцловићевом *Молитвенику* 1739. године (Павловић 2014: 14). Стихови су, како смо видели, сасвим погрешно атрибуирани Венцловићу (Павић 1972: 210), али и Јовану Георгијевићу (Чурчић 1988: 176, 171; Грдинић 2005: 15). Ову молитву, заједно са молитвама „*АМЛИЦІА*“ и „*РАДЦІСА НЕНЕВЕСТО НЕНЕВЕСТНАА*“, испевао је Истомин и оне се налазе на самом крају његовог буквара (Павловић 2014: 16).

Молитве и акатисти, објављени на крају Истоминовог буквара, усмерили су нас на букварски део који им је претходио, кога смо препознали као рускословенски предлогак сентандрејског буквара.

Обимом мањи, несразмеран рукописном сентандрејском и другачије структуре, Истоминов буквар се већ предговором у стиховима показује као предлогак букварском делу сентандрејског рукописног кодекса:

„ВсетворцѸ БГѸ, ВѸди чѣсть ѿ слава,
 ОнѸ во людемъ вѣмѸ, ВѸ дѣла всѧ оуправа.
 ПисменѸ Когдѧ ли, КтѸ хощетѸ оучисѧ,
 БГѸ молѧсѧ, за дѣло ѿмисѧ.
 Ёллински Граммата,
 славѣнски писма та,
 здѣ сѧ ообразѸютѸ,
 звѧнство сѧ сказѸютѸ.
 КакѸ пишѸтсѧ, Тыѧ скорописнѸ,
 добрѣ оуставомѸ, зри всѧкъ очевиснѸ.
 Писмена сложны, дадѸтѸ Речѣнїе,
 ѿз ѸныхѸ слово, во всѣ оучѣнїе.“

Исте стихове *in scriptio continua* налазимо на самом почетку *Буквара словенских писмен* (42а-42б):

„Вѣсѣх твѸрицѸ Б(о)гѸ вѣди чѣстѸ ѿ слава. ѸнѸво людемѸ
 вѣсемъ вѣдѣла вѣсѧ оуправа. писменѸ когдали ктѸ хощет
 оучисѧ в(о)гѸ молѣсѧ. За дѣло ѿмисѧ: ёллинскѸ грамХта,
 словѣнскѸ писмѣна, та здѣ се ообразѸютѸ. звѧнство сѧ
 сказѸют, како пишѸтсѧ ты скоро писме, добрѣ оуставом,
 зри вѣсѧкъ очевисно. писмѣна сложна дадѸт речѣнїе, ѿз
 ѸныхѸже с(ло)во вѣвсѣ оучѣнїе.“

(*Сентандрејски буквар*, 42б)

Алексеју, а други, годину дана касније, царевѣвѣм сестрама, малолетним кѣрѣма цара Ивана Алексејевича. (Луцкѣенко 1981, 3–8). Буквар је био намењен „отроком и отроковицам, мужем и женам“.

Разлози настајања дела износе се у предговору. Уводи се мотив спа-сења душе читањем и писањем, пре свега поучних стихова:

„Стїхи нравочїтелны сѣть. Да в' ползѣ свою всакаа Дша во імєні Гдїи пишѣци бнаа ѿ чтѣци спасєніе ѿгорстѣть, ѿ полѣчитѣ Бл҃гословєніе вжїе вХ заповѣданном дѣланїи своємъ наземлї ѿ на небесї. Сегѡ во рѣди ѿ дѣлаемо єсть сіє.“

(Истомин 1694: 2)

Исти део налазимо и у предговору *Буквара словенских писмен*:

„писмѣнѣ къ дѣлаѣ потрѣвнѣ възмет се стїхи нравочї-теднїи сѣт. да въплзѣ въсакаа д(ш)шХ, въ імєны гнїи пишѣциѣ, бна ѿ чтѣциѣ, спїєніе полѣчитѣ, ѿ бл҃гвєніе в(о)жїе, въ заповѣданном дѣланїи своєм, на землї ѿ на нѣи. сего рѣ(н) ѿписанно їєт.“

(Сентандрејски буквар, 41б-42а)

Идентичан пасус наћи ћемо и две деценије касније, у Венцловићевим *Молитвама и акатистима* из 1739:

„Тѣмже въсакаа дша ѿже чатѣциѣ спїєніе полѣчитѣ, ѿ бл҃гвєніе в(о)жїе, превываюциѣ въ заповѣдѣх ѿго наслѣдитѣ въ трѣдѣх своїх, На землї ѿ на нѣи.“

(Венцловић 1739: 355а)

Следи пратећи мотив који ће, неретко у истоветном виду, постати чест и у српској књижевности XVIII века. Односи се на конвенцију извињавања због нехотично направљених грешака, као и молбу да се погрешно поправи.

„А ѿдѣже вХ вѣщєх ѿ словѣх Букварѡ сегѡ недостѡлостѣ ѣзритсѡ, ѿкѡ в' прѣводѣланїи, бл҃горазѣмнѣ. не ѡсѣднѣ же, ѿзвѡль кѡждѣи в' приличѣство ѿсправити.“

(Истомин 1694: 2)

„А ѿдѣже въ вѣщєх ѿ словѣх, ѿѣкѡвара сего недостѡлѡ(т) ѣзритсѣ, ѿко въ прѣводѣланїи бл(а)горазѣмнѣ, не ѡсѣднѣ ѿзвѡли каажѣи въ приличѣтво ѿсправити.“

(Сентандрејски буквар, 42а)

Конвенција скромности постаће уобичајена и у XVIII веку. Ипак, пада у очи да управо наведена видимо у готово истоветном облику у Венцловићевим *Молитвама и акатистима*, баш тамо где се налази и Истоминова молитва *Благодареније Богу*:

„А ѿдѣже въ вѣщехъ и словѣхъ книги сеє, Недостѣлоствъ оузритъсе: ꙗко въ прѣводѣланіи бл҃гоуразумнѣ, и небсѣдне, молю се кааждо въ приличѣство ѿзвѣли ѿсправити.“

(Венцловић 1739: 355a)

Истоветан је и део у коме се онима који ће читати и писати жели здравље, корист и спасење:

„Иво вХ нѡвѡсти сХ трѣдѡмъ, и ѿживѣнїемъ собирѣса и ѿздѣса. Всѣмъ же пиши и чти сѣе вХ ползѣ. Бѣди здравѣ и спасѣнѣ вХ лѣтѣ дѡлзѣ. желѣю. ѿ всѣмъ славу возсылѣа челоуѣколюбивоу Бг҃у ннѣ и прѣнѣ и во вѣки вѣкѡв ѡмнѣ.“

(Истомин 1794: 2)

„Посемъ вѣсѣмъ пиши и чти сѣе въ ползѣ, бѣд(и) здравѣ и спа(се)нѣ въ лѣте дѡлзѣ желѣю. ѡ вѣсѣмъ славу вѣзсылѣа чл(ове)колюбивоу в(о)г(у), и н(ы)нѣ и прѣнѣ, и въ вѣки вѣкѡм ѡмнѣ.“

(Сентандрејски зборник, л. 42a)

Уз мотив спасења душе читањем и писањем поучних стихова, будући да се пишу и читају стихови који спасавају душу и удаљавају од порока, конвенцију скромности и жељу за добрим здрављем, појављује се и мотив кажњавања као спасавања душе. Т. Јовановић је види као прастару мисао да је „батина из раја изашла“ и слично Новаковићу који говори о „два правила ондашње методике“ (1872: 62), посматра је као укорењену праксу (Јовановић 2013: 337). У питању, међутим, није опис устаљене школске праксе него навођење двадесет треће Соломонове поуке, која се управо односи на кажњавање детета ради његовог спасења:

«Не ускрађуј казне детету, кад га бијеш прутом, неће умрети. Ти га биј прутом, и душу ћеш му избавити из пакла»³.

(Библија 2007: 549)

Овде је врста литерарне афилијације дидактичких стихова и као такву често ћемо је налазити у српском XVIII веку (Ненадовић, Орфелин). Код Истомина је стихована:

„Ткѣти постѣвѣ дѡврѣ, Юныѣ наказѣти,
Бичѣмъ, не ѡмрѣтѣ, ѿмѣтѣ ѡспѣвѣти.“

(Истомин 1994, 4),

³ Велика Соломонова збирка изрека. У: Библија: Глас цркве, 2007, 549.

Налазимо је на самом почетку *Сентандрејског* буквара:

„Дети саишите, њ вѣнемлите. јоноши премѣдрости Б(о)жїей.
вѣзїиците єє њ поживѣте, њ њсправїте въ св(ѣ)дѣнїи
рѣзум: Къ оѣчїтелѣм Не в(т)рѣй м(а)д(е)нца наказовати
ѡще во жѣзлом вѣеши єгѡ. не оѣмрет вт нїего, тѣ же
вѣей єгѡ жѣзлом д(ѡ)шѡ єгѡ ѡзбавїши в(т) злїе сѣмрѣти.“

(*Сентандрејски зборник*, л. 2а)

Видећемо је и четрдесетак година касније у Орфелиновој дидактичкој песми *К' родитељем слово*⁴ (*Неотрјеј младенца же наказовати, / аише жезлом бијети, nebude умрети*), који се позива на „извор“ (што и приточник о том завјеишајет /в главје в дваест третој сице изјављајет).⁵

И најзад, следи букварски део *Начало ѡза*, у Истоминовом буквару у стиховима, најчешће римованим једанаестерцима:

„Начло ѡза, писмене дѡлгъ знѣти,
вѣтностъ в' ѡдѡмѣ, Людѣи вѣсѣхъ смѡтрѣти.
Землѡ єсть в' частѣх, в' мѣсацахъ ѡзмѣна,
ѡтрѡчѡ зрѣти, слѡдцѣ в' смѣслъ ѡдѣнна.
всѡ в' мїрѣ вѣщи, всѡкъ да назїраетъ,
в' вѣхъ же мѣсль всю, прїснѡ ѡвращѣетъ.
Во врѣмѡ своє, всѡко дѣло прѡситъ,
вѣщи потрѣвны, во ползѡ прїноситъ.
ѡз' начѡла лѣтъ, ѡнъ вѣсѣмъ ѡвѣчѡйсѡ,
вездѣ ѡ жїзни, мѡдрѣи ѡтѣшѡйсѡ.“

Упоредимо га са нашим букваром:

„НАЧЛО ѡЗА: ѡ
ѡзъ писмѡ дѡлгъ знѣти. вїдїмѡстъ въ ѡдѡмѣ. Людѣи
вѣсѣхъ смѡтрѣти. землѡ ѡстъ въ частѣх, въ мѣсахъ ѡзмѣна,
ѡтрѡче зрѣти слѡдцѣ въ самѣсалъ ѡдѣнна.
вѣсѣ мїрѣ вѣщи всѡкъ да назїраетъ.
въ в(о)зѣ же мѣсалъ свою вѣсѣ ѡвращѣетъ прїѡ.
въ врѣме своє вѣсѡко дѣло прѡситъ.
вѣщи потрѣвнѣ въ ползѡ прїноситъ: ѡз' начѡла ѡнъ сѣ
вѣсѣмъ дѡбрымъ ѡвѣчѡйсѡ. вездѣ ѡ жїзны мѡдрѣи ѡтѣшѡйсѡ
сѡ. по д(ѡ)шы мѡжѡйсѡ сѡ...“

(*Сентандрејски буквар* 426-43а)

⁴ Орфелин 1952: 58.

⁵ Овај је извор промакао и Димитрију Кириловићу, који је у предговору *Зрцала науке* трагао за Орфелиновим непосредним узорима, пре свега проповедима Симеона Полоцког, коме је, опет, као узор управо овде, послужило Григорије Богослов. Соломонове поуке Кириловић не помиње (Кириловић 1952: 21–23).

Могуће је закључити да се у погледу поштовања метричке задатости између ова два текста успостављају највеће разлике. Иако постоји знатан број стихова који је одржавају

бараванъ въ плѣхъ врѣмѣ даѣт знати.
живѳтна оѳмнымъ мѳгѣт помѳгати...,

мишљења смо да наш писац до ње претерано не држи: једанаестерци прелазе лако у дванаестерце или се силабиичност потпуно нарушава. Остојић их је стога и називао „рогобатним александровцима“ (Остојић 1905: 62). Претпоставка да су „рогобатни александровци“ *Буквара* и наше ране дидактичке поезије били покушаји увођења руског римованог једанаестерца у српску поезију раног XVIII века, усмерила је нашу амбицију ка истраживању узора пре свега наше дидактичке поезије. У том се смислу овај рускословенски узор, који се понудио нашим Рачанима, показао као драгоцен извор. Надамо се да ће то постати и другим истраживањима.

ИЗВОРИ

- Велика Соломонова збирка изрека. У: *Библија*: Глас цркве, 2007.
- Венцловић Стефановић Гаврил. *Буквар и стари завет*, 1717. Архив Српске академије наука и уметности, бр. 141.
- Венцловић Стефановић Гаврил. *Молитве, акатисти и др.*, 1739. Архив Српске академије наука и уметности бр. 134.
- Истомин Карион. *Букваръ составлен Карионом Истоминым гравирован Леонтием Буниным отпечатан в 1694 году в Москве*. Факсимильное воспроизведение экземпляра, хранящегося в Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова Щедрина в Ленинграде. Ленинград: Аврора, 1981.
- Орфелин, Захарије. *Зрцало науке*. Нови Сад: Матица српска, 1952, 58.

ЛИТЕРАТУРА

- Васиљев Љупка. Буквар из 1717. године – дело Гаврила Стефановића Венцловића. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, XXXIX/2 (1996): 169–173.
- Јовановић Томислав. Сентандрејски буквар на размеђи епоха. У: Гаврил Стефановић Венцловић,
- Венцловићев сентандрејски буквар из 1717. године. У: Гаврил Стефановић Венцловић. *Венцловићев сентандрејски буквар 1717*. Будимпешта: Радионица „Венцловић“, Београд: Арте, 2013, 329–340.
- Кириловић Димитрије. Предговор. У: Захарије Орфелин, *Зрцало науке*. Нови Сад: Матица српска, 5–33.
- Лукьяенко, В. И. У истоков русского букваря: О букваре Кариона Истомина. У: Истомин Карион. *Букваръ составлен Карионом Истоминым гравирован Леонтием Буниным отпечатан в 1694 году в Москве*. Факсимильное воспроизведение экземпляра, хранящегося в Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова Щедрина в Ленинграде. Ленинград: Аврора, 1981, 3–8.
- Новаковић Стојан. Стари српско-словенски буквар: с неколиким белешкама за историју буквара опште. *Гласник Српског ученог друштва*, XXXIV (1872), 53–85.
- Остојић, Тихомир. *Српска књижевност од Велике сеобе до Достоеја Обрадовића*. Ср. Карловци: Срп. Манастирска штампарија, 1905.

Павловић Александра. Од Кариона Истомина до Јована Георгијевића: *Благодареније Богу. Зборник Матице српске за славистику*, 2014, 86, 9–18.

Руварац Димитрије. Прилози за историју српске књижевности. Рачанинов Буквар. *Бранково коло*, 1913, 2, 91–92; 3, 121–123.

Стефановић Димитрије. Венцловићев сентандрејски буквар из 1717. године. У: Гаврил Стефановић Венцловић. *Венцловићев сентандрејски буквар 1717*. Будимпешта: Радионица „Венцловић“, Београд: Арте, 2013, 307–328.

Aleksandra Pavlovic

CHURCH SLAVONIC SOURCE OF THE SZENTENDRE'S ALPHABET BOOK
FROM 1717: IEROMONAKH KARION ISTOMIN IN
THE SZENTENDRE TRADITION

Summary

The key issue in the rich scientific literature from the eighties of the 19th century to the latest study from 2013 was the question of the primary Church Slavonic model which inspired The Szentendre's Alphabet book from 1717. The paper gives the short history of problems and reveals Istomin's *Alphabet book* as a primary model which appeared in famous manuscript codex in Szentendre.

Keywords: Kiprijan Racanin, Gavril Stefanovic Venclovic, The Szentendre's Alphabet book from 1717, Karion Istomin' Alphabet book, Russian rhymed hendecasyllable, didactic poetry.

Денис Иоффе
Гентский Университет
d.g.ioffe@gmail.com

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И РАДИКАЛЬНЫЙ ДЗЕН: РАКУРС КОММЕНТАРИЯ К ТЕКСТУ (*ОТЕЦ СЕРГИЙ*)

В статье предлагается дополнительный вариант прочтения мотива усекования пальца в тексте Льва Толстого *Отец Сергей*. Опираясь на хорошо известный интерес Толстого к восточным религиям (в особенности к буддизму), статья раскрывает возможный подтекст «оскопительного» отрезания пальца главным героем повести Толстого, используя нарратив нескольких соответствующих дзенских притч и коанов. В работе постулируется более четкая связь текста Толстого с радикальным дзэном и мистической аскезой Востока.

Ключевые слова: Лев Толстой, *Отец Сергей*, буддизм, дзен, коаны.

The essay discusses Leo Tolstoy's short novel "Father Sergius" in the context of Zen Buddhist radical iconography. The motive of the severed finger represents a certain, and quite well-known Zen kōan which could have potentially influenced the Russian author. The essay meticulously narrates the story of the "Gutei's Finger" kōan out of several collections (describing the Jūzhī Yīzhī's mythological event first and foremost based on the "Mumonkan" – "The Gateless Gate"), and compares it with Tolstoy's sūzhet and its possible historical and imaginative contexts.

Keywords: Tolstoy, Father Sergius, Gutei Isshi, Mumonkan, finger-severance, koans.

Связь Толстого с восточной религиозной философией, в особенности с индуизмом и буддизмом, хорошо известна¹. Гораздо менее подробно описаны отношения писателя с традицией дзэн (относящейся к Китаю, Вьетнаму и Японии). О том, насколько важны были для Толстого восточные религиозные учения, свидетельствует хотя бы изречение в напи-

¹ Как сообщает А. Шифман: «Толстой очень много читал о буддизме. ... в яснополянской библиотеке сохранилась книга востоковеда Г. Ольденберга *Будда, его жизнь, умение и община* в русском переводе А. Ачкасова (1905); сочинение индийского ученого Бхинку Ниантилока *Слово Будды* (1907); книга *Буддийский катехизис для введения в учение Будды Готамы* (1908); книга Поля Каруса *Проповедь Будды* (1895) и многие другие. В библиотеке писателя можно найти и художественную литературу о Будде и буддизме, например знаменитую поэму Эдвина Арнольда *Свет Азии*, которую Толстой впервые прочел еще в 1887 г., а затем перечитал в двух русских стихотворных переводах 22, поэтическое произведение Поля Каруса *Нирвана* (1896); поэму *Будда* (1902) и др.» (Шифман 1971).

санной им в 1902 году статье «К духовенству», где автор говорит о том, что «истинная религия есть христианство в тех положениях его, в которых оно сходится с основными положениями браманизма, конфуцианства, даосизма, еврейства, буддизма, магометанства». Христианство, иными словами, *истинно* лишь постольку, поскольку может совпасть с буддизмом, брахманизмом, даосизмом, конфуцианством (иудаизм и ислам численно и сущностно очевидно уступают в этом авторском перечислении исходя из его внутреннего послания и предпочтения). Врач В. Люстрицкий зафиксировал, как 19 июня 1910 года «Лев Николаевич сказал, что он одинаково относится к Евангелию, браманизму, буддизму и конфуцианству» (Бурба 2013). В потрясшем всю Россию Определении Святейшего Синода от 20-22 февраля 1901 года, в отношении отлучения Толстого от Церкви сообщалось, в частности: «Граф Толстой, в прельщении гордого ума своего, дерзко восстал на Господа и на Христа Его и на святое Его достояние, явно пред всеми отрёкся от вскормившей и воспитавшей его Матери, Церкви Православной и посвятил свою литературную деятельность и данный ему от Бога талант на распространение в народе учений, противных Христу и Церкви». Сходным образом, очевидно, что Будда должен быть *противен* «Церкви» уже самим фактом своего исторического расслабленного существования, – как, допустим, православному патриарху очевидно противно медиа-бытие группы «Пусси Райот».

Согласно преданию, еще будучи достаточно юным человеком в Казани, Толстой повстречал некоего загадочного буддийского странствующего монаха, который посвятил его в принципы «ахимсы» (ahimsā) – братского ненасилия, особого поведения, ведущего к уменьшению присутствия зла во всем мире. Многие биографы утверждают, что уже с юных лет Толстой был концептуально устремлен к дальнейшему изучению религиозной мудрости Востока. Неслучайно, что впоследствии граф решил поступать именно на Восточный факультет Казанского университета. Известно, что писатель перевел в общей сложности чуть ли не около сотни разного рода буддийских преданий и рассказов. Так, из наиболее знаменитых его работ в этом отношении, в беспокойный год первого русского восстания, в 1905 выходит в свет его суммирующее описание жизни великого Будды, озаглавленное «Сиддхардха Гаутама, прозванный Буддой». С течением времени, в своей бытовой практике писатель как бы сближается с нормативным образом жизни жестокосердных буддийских монахов. Упрощая все больше и больше способ своего бытования, он пытается отказаться от обычных удобств и довольно много занимается простым физическим крестьянским трудом (при этом облачаясь в самые простые одеяния). В ряду этого же можно отметить и то, что в возрасте 57 лет Толстой становится последовательным вегетарианцем. В относительно поздней статье 1909 года «Учение Лао-Цзе» он утверждает базисное сродство древней восточной религии и христианства: «сущность учения Лао-Цзе есть та же, как и сущность учения христианского».

Там же Толстой убедительно настаивает на своей извечной идее о необходимости укрощения телесной жизни ради духовной, более чистой и всецело нравственной. Буддистически воспринимаемая мир, Толстой по сути хочет перенаправить наше сознание на то, чтобы объять вселенную «свободно-естественно», вне досадной заржавелой рутины наскучивших концептов слов, отсылающих к слабопознаваемым автоматическим понятиям. В этом заключается в сущности весь характерный толстовский стиль-принцип остранения, хрестоматийно рассмотренный в свое время Виктором Шкловским. Остраняющее просветление буддизма становится проникновением в сокровенную природу обитаемого мира, осознанием чаемого мистического единства «всего со всем». Последним жестом буддистского, радикального, аскетического, остраняющего, полу-монашеского опрошения Толстого, граничащего с отшельничающим дзэном, стал его знаменитый Уход – трансгрессивный выход за пределы родного дома немутной поляны, комфортного круга своей привилегированной графской пристани (семьи). Так, движимый в сторону станции Астапово, где 7 ноября 1910 года он почил в возрасте 82 лет, Толстой достиг окончательного просветления.

В наших заметках ниже мы уделим некоторое первоначальное внимание возможной связи иконографического подтекста повести *Отец Сергей* и радикального перформативного дзэна. Примечательно, что именно в годы работы над этим текстом происходит очередной всплеск интереса Толстого к религии Востока и в частности к буддизму. *Отец Сергей* создавался в 1890–1891ом, и далее дорабатывался в 1895 и 1898². В это же примерно время был написан и текст «Кармы» (1894), а также был начертан родственный обсуждаемой тематике опыт «Три притчи» (1893–1895).

Одним из центральных смыслообразующих эпизодов в *Отце Сергии* (произведении, в полной мере впитавшем в себя многое из толстовской философии жизни) является сцена отрезания пальца главным героем. Отрезание пальца происходит после того, как игривотелая демоническая женщина по имени Маковкина («разводная жена, красавица») решает отделиться от своей гулящей компании с целью глумливо-похотливого искушения монаха Сергия (бывшего князя Касатского). Чисто-православный (и, шире, около-христианский) подтекст повести хорошо исследован. Традиционные источники Толстого обычно называются в *Житии Иоанна* (или Иакова) *Постника*, а также, возможно, Сергия Радонежского (Гродецкая 2000; Федосеенко 2009) или *Житии Макария Римлянина* (Багдасаров 2011).

В *Житии Иакова Постника* не содержится конкретно мотива усекования пальца, но имеет место некий смысловой заменитель этой практики, осуществляющийся с помощью жаровни. Вот как выглядит соот-

² Впервые текст был опубликован после смерти автора в 1911 году во втором томе *Посмертных художественных произведений*.

ветствующий фрагмент Жития в доступном изложении святителя Димитрия Ростовского: «...Движимая нечистыми пожеланиями, женщина хотела в святом возбудить похоть и склонить его ко греху, и потому говорила ему: – Умоляю тебя, отец, еще помажь меня елеем и согрей рукой мое сердце, дабы совсем прекратились мои страдания. Блаженный Иаков, будучи прост сердцем и незлобив, поверил словам женщины и исполнил, что она просила. Но зная бесовское прельщение, воздвигающее брань против плоти, и, боясь как бы от излишнего милосердия и соболезнования к женщине не привести свою душу к вечной гибели, в течение двух или трех часов держал свою левую руку на огне с твердостью претерпевая боль, до тех пор, пока не отвалились суставы пальцев. Так блаженный боролся с дьявольским искушением, чтобы от нестерпимой боли ни один нечистой помысл не пришел ему на ум. Увидав, что сделал святой, женщина пришла в ужас. Она умилилась сердцем и, тотчас встав, припала со слезами к ногам святого, бия себя в грудь и восклицая: – Горе мне окаянной и ослеплённой! горе мне, что я сделалась жилищем дьявола» (*Жития святых* 1997).

Подобно Блаженному Иакову, Отец Сергей не дает себе возможности впасть во грех телесного загрязнения и предпочитает найти необычное решение этой проблемы. Этим решением стал выбор радикального просветления и само-усиления на пути сопротивления каноническому греху услаждения плоти. Вот как выглядит сцена усекования пальца в конечной версии текста Толстого, в первых же словах сразу отсылающая к Иакову Постнику:

«...Да, я пойду, но так, как делал тот отец, который накладывал одну руку на блудницу, а другую клал в жаровню. Но жаровни нет. Он оглянулся. Лампа. Он выставил палец над огнем и нахмурился, готовясь терпеть, и довольно долго ему казалось, что он не чувствует, но вдруг – он еще не решил, больно ли и насколько, как он сморщился весь и отдернул руку, махая ею. ... – Сейчас я приду к вам, – проговорил он и, отворив свою дверь, не глядя на нее, прошел мимо нее в дверь в сени, где он рубил дрова, ощупал чурбан, на котором он рубил дрова, и топор, прислоненный к стене. – Сейчас, – сказал он и, взяв топор в правую руку, положил указательный палец левой руки на чурбан, взмахнул топором и ударил по нем ниже второго сустава. Палец отскочил легче, чем отскакивали дрова такой же толщины, перевернулся и шлепнулся на край чурбана и потом на пол. Он услышал этот звук прежде, чем почувствовал боль. Но не успел он удивиться тому, что боли нет, как он почувствовал жгучую боль и тепло полившейся крови. Он быстро прихватил отрубленный сустав подолом рясы и, прижав его к бедру, вошел назад в дверь и, остановившись против женщины, опустив глаза, тихо спросил: – Что вам?» (Толстой 1954).

В том, как Толстой относится к этому фрагменту, по сути являющемуся средоточием всего сюжетного течения повести, можно (помимо заявленного православно-житийного) усмотреть определенное азиатское

и, шире, восточное влияние. Членовредительство в качестве метода духовного просветления и «наставления» на путь истин связано с некоторыми конкретными аспектами «религии» дзен. Сам этот термин, как известно, происходит из санскритского *дхьяна* («созерцание»), неся в себе аналог и китайского *чань*, и корейского *сон*. Примечательно, что «*мастер сна*» в корейской буддийской традиции означает *мастер великого просветления*, в аспекте дзэна. В принципе, дзэн представляет собой одно из важнейших направлений всего восточноазиатского буддизма (завершив свое развитие в Китае в пятом- шестом веках параллельно с даосизмом) (Suzuki 2004).

В широком смысле дзэн – это мощная школа мистического созерцания и, что особенно важно в контексте Толстого, особой «философии жизни». Это наиболее бескомпромиссно-четкое в буддийском смысле «учение о действенном просветлении» (Suzuki 2004). Также важно, ведя речь о Толстом, заметить, что само первичное «учение дзэн» зародилось где-то в Индии и именно оттуда уже перешло в Китай. Интерес Толстого к Восточной философии жизни и духовной религии происходит именно от его же интереса к практикам жизни в Индии. Говорят, что дзэн «принес» из Индии сам Бодхидхарма, радикальный шаолиньский монах шестого века (также именуемый *Дамо*). Именно Бодхидхарма де факто обозначил основные узлы радикальной перформативности дзэна как в поведенческом, так и в умственном аспектах. Говоря о литературных рецепциях этой фигуры, небезынтересно заметить, что согласно Хорхе Луису Борхесу, именно Бодхидхарма рассказал китайскому императору о том, что «всё принадлежащее миру – лишь иллюзия. Все эти монастыри, монахи... они столь же нереальны, как собственно ты и я» (Борхес 1989). На каком-то этапе Бодхидхарма утыкается лицом в стену и принимается демонстративно медитировать как бы вопреки всему творящемуся вокруг него. Китайский император, меж тем, не унимался и продолжал вопрошать монаха о том, что же такое «суть буддизма?». Согласно Борхесу, Бодхидхарма апофатически заметил на это со свойственным ему меланхолическим духом, что «Буддизм – это Пустота и никакой сути». Согласно другому нарративу, Бодхидхарма искал истину без малого девять лет в удаленной каменоломной пещере, где он неустанно впериал свой взгляд в голую стену пустоты, пока окончательное просветление не настигло его, пока не почтило его своим (все)присутствием (Хуайхай, Бодхидхарма, Бассуй 2006). Примечательно, насколько близки оказываются эти дзэн-практики исихазму и умной молитве аскетического имяславия, хорошо известные и Толстому. Интересно также указать на призрачную родственность терминов «чань» и «чай», благо последний, как известно, тоже пришел в христианский мир из Азии. Чай – напиток православной аскезы, без него немислим пост, да и постриг становится в тягость. Чай – это своего рода религия уточнения тождества человека и его молитвы (и японский бог это понимает больше других). Чтобы меньше желать спать, бранный человек Бодхидхарма решает излечить

себя век, которые он брутально вырывает и бросает на рядом возвышающуюся гору под названием «Ча». Там, как утверждается, и вырос известный далее большому миру чай – по сути, своего рода побочный приплод религии *чань*.

Вариации тех или иных нарративов коанов дзэн, которые, по нашему мнению, имеют смысловое отношение к тексту Толстого, изначально восходят к собранию дзэна начала XIII века, известному ныне как «Мумонкан» («Застава без ворот»). Создание этого компендиума текстов в своем баснословном изначальи связывают с Умэнь Хуэйкаем, который порой контаминируется с жившим до него Байчжан Хуайхаем (Bǎizhàng Huáihái) (последний жил, по слухам, в Фучжоу в девятом веке). *Хуайхай* было, собственно, его главным именем, тогда как *Байчжан* – это обозначение некоей горы, где этот человек бытовал вместе со своим монастырем. Судя по тому, что дошло до нас, это был весьма влиятельный «чаньский» мастер периода могучей династии Тан. Немаловажно, что именно Хуайхай придумал понятие *совместного труда* братии, de facto заложив прагматические основы монашеской жизни дзэна. Вместо традиционного нищенского промышления подаванием Хуайхаем был введен ежедневный рутинный *ручной труд* под знаком инновационной, ставшей ныне вселенски знаменитой максимы: «день без труда – день без пищи». Очевидно, что все эти принципы не могли не импонировать Льву Толстому в его бесконечных поисках альтернатив православного образа ущербной мыслежизни. Умэнь Хуэйкай (Wumen Huikai) в отличие от Байчжана Хуайхая жил в закрытом монастыре Longxiang в Вэньчжоу в XIII веке. Именно он, идя по пятам дзэнского монаха XII века по имени Dahui Zonggao и (вос)создал собрание *Мумонкана* в том виде, как оно стало доступным широкой аудитории, и в особенности Дайсэцу Тэйтаро Судзуки и его ученику и другу Р. Х. Блайсу (Reginald Horace Blyth), редакторам современного послевоенного издания этой ценнейшей книги. Однако свод коанов этого сборника был несомненно известен и ранее, в тех или иных изложениях и переложениях. В том числе, само примерное содержание *коанов пальца* могло теоретически дойти и до интересующегося буддистской мудростью Льва Толстого. Согласно Блайсу, *Мумонкан* впервые был «обнародован» уже в 1229 году.

Важнейший коан этой книги, помещенный в книге под номером три, имеет, на наш взгляд, прямое касательство к основному эпизоду повести *Отец Сергей*. Стандартным образом он обозначается как «Гутэй отсекает палец». Гутэй (Gutei Isshi или Цзюйди Jùzhī Yīzhī) жил в девятом веке и был, согласно легенде, потомком в одиннадцатом колене самого Бодхидхармы. Свои будни он проводил, уединенно отшельничая в удаленных горах, медитируя и неустанно читая про себя текст двадцать первой главы Сутры Лотоса («Kannongyō»). Самым примечательным образом один эпизод из его баснословной жизни почти целиком концептуально если не дублирует, то очевидно *напоминает* описанный случай с бывшим князем Касатским, отцом Сергием. Как и к отцу Сергию, в келию к отцу

Гутею постучалась молодая женщина с целью, возможно, нечистого искушения последнего. Правда, не телесного, но, так сказать, дискурсивного и духовного: она упоенно ходила вокруг сидящего в позе медитации святого отшельника, всячески отвлекая его от молитв (в точности как Маковкина), крайне бесцеремонно нарушая его астральный покой (Jion Susan Postal 2004).

Пришедшая к отцу Гутею молодая женщина искусительно требовала у отшельника «сказать хотя бы одно настоящее слово Дзэна». (В одном из вариантов она была послушница, то есть была той, кем постфактум станет и Маковкина, которая уйдет в постриг после ее злополучного инцидента с отцом Сергием.) Женщина-послушница могла остаться в келье, чему не противился и отец Гутей, но переменяла свое намерение. В общении с ней Гутей кататонически не проронил ни слова о Дзэн, то ли следуя пути своей мудрости, то ли будучи слишком глубоко погружен в медитацию и вообще внутренне шокирован ее появлением. По прошествии времени Гутей не был уверен в том, что все, что произошло, должным образом свидетельствует о его подлинном проникновении в скрытую мудрость дзэна. Поэтому, когда (после особого сновидческого предзнаменования) к нему пришел его старик учитель Тэнрю (Tenryū), Гутей попросил поддержки и примера «истинного пути дзэна». Учитель взял Гутея за палец и поднял его вверх. И в этот момент Гутей достиг конечного просветления³. С тех пор Гутей стал прозываться Isshi, что значит «однопалый». Мумонкан зафиксировал то, как Гутей далее стал воплощать полученную от учителя *мудрость пальца*. Текст этого небольшого коана в сборнике *Мумонкан* звучит следующим образом: «Какой бы вопрос о дзэн ему ни задавали, Гутэй просто показывал палец. Однажды у него был прислужник, которого посетитель (в свой черед) спросил:

– Что главное в учении Мастера?

Мальчик показал ему палец. Увидев это, Гутэй отсек ему палец ножом. Тогда мальчик, крича от боли, бросился вон из комнаты, а Гутэй окликнул его. Когда мальчик повернул голову, Гутэй показал ему палец. И тут мальчик внезапно достиг просветления.

Перед смертью Гутэй сказал собравшимся монахам:

– Я получил свой дзэн одного пальца от Тэнрю. Я пользовался им всю жизнь, *но он так и не исчерпался*. Промолвив эти слова, Гутэй упокоился навеки» (Мумонкан 2000).

В другом варианте:

«Однажды Гутэй, спрятав нож в рукав, спросил мальчика:

– Я слышал, ты понимаешь смысл буддизма. Это правда?

– Да, это правда, – ответил мальчик.

³ “What is the fundamental word of Zen? Tell me!” – Спросил Гутей. “Tenryu held up one finger. Gutei’s dark despair was split open; he completely got it; the whole universe was expressed in Tenryu’s raising one finger” (Jion Susan Postal 2004: 5–7). <<http://www.prairiewindzen.org/prairiewind/pdf/winter04.pdf>>.

– Что же такое Будда? – спросил Гутэй. Мальчик показал ему палец. Гутэй отсек его ножом.

Когда мальчик с криком бросился прочь, Гутэй позвал его. Мальчик повернул голову, и Гутэй спросил:

– Что же такое Будда?

Мальчик поднял руку [*чтобы показать палец*], но увидел, что пальца нет, и был внезапно просветлен» (Мумонкан 2000).

Подробный комментарий Блайса говорит о том, что «мальчик» из этого случая – это, по всей вероятности, некий молодой послушник, который поступил в монастырь, чтобы «воспевать сутры», но покамест не стал еще полноценным буддистским священнослужителем. Возраст послушника, как правило, бывал от 11 до 16 лет. Блайс справедливо указывает на то, что Гутей как бы редуцирует семиотику до древнего языка простых знаков, до, так сказать, «простых вещей». Можно предположить, что «действие-ответ Гутэя» по видимости и относится к подобного рода «древнему языку знаков». Блайс в том же контексте делает важное указание на то, что у Чжуан-цзы (Чжуан Чжоу – Zhuāngzǐ) имеется неоднозначно трактуемый пассаж, в котором также говорится о том, что *является* и что *не является* собственно *пальцем*. «Вместо того чтобы использовать палец для объяснения, почему палец [другого человека] не является пальцем, лучше использовать непалец, чтобы объяснить, что не является пальцем. Объяснять, что такое лошадь, на примере лошади не так хорошо, как объяснять, что не есть лошадь, на примере нелошади. Все Небо и Земля – это только палец. Все вещи этого мира – это только лошадь» (Мумонкан 2000).

Смысл этих примечательных слов, согласно Блайсу, состоит в том, что «не нужно использовать палец или лошадь как фиксированное понятие, как имя для обозначения явных различий между вещами». Для дзен-интерпретации Блайса важно понимать, что «подлинный палец» – это как бы химерический не-палец, поскольку в Ур-Реальности «он неотделим от других вещей». Исследователь полагает, что коль скоро Бог использует мой палец, или что «мой палец является частью Тела Господнего», – тогда лучше будет сказать, что «мой палец есть сам Бог». Здесь Бог – воплощенное Слово Логос, – становится сферической плотью пальца. Палец как Слово заполняет собой все бытие до его пределов. Неслучайно, что в буддизме имеется значимый культ **пальца Будды**. Известно, что с 874 года фрагменто-останки подлинного пальца Будды хранились в подземной части храма Фамэнь, а в 1987 году эти останки вновь «увидели свет» по приведении работниками в порядок подземных помещений храма⁴.

В подобном общем контексте и кроется общий смысл высказывания: «Когда Тэнрю поднял палец, Гутэй постиг, что палец является непаль-

⁴ См. подробный материал, озаглавленный «Единственные в мире останки пальца Будды находятся в самой высокой на планете пагоде в храме Фамэнь в Северо-Западном Китае» (*Жэньминь Жибао* 11. 05. 2009) <<http://russian.people.com.cn/31516/6654631.htm>>|

цеподобным Богом без атрибутов, потому что все атрибуты и противоречия относятся к Нему и к нему». Как подчеркивает Блайс, «умозрительное понимание по своей природе частично», но при этом диалектическим образом все-таки несет в себе некую иллюзию полноты. Сообразно этому, выходит что безмолвное показывание пальца нельзя понять *неправильно*, потому что его вообще нельзя понять. Как сообщает Блайс «его можно не замечать, ему можно удивляться, над ним можно смеяться, но его невозможно *объяснить*» (Мумонкан 2000).

В изложении другого оригинального издания, в переводе В. В. Малявина этот сюжет находит несколько иное словесное видоизложение: *Цзюйди выставляет палец*. «Всякий раз, когда наставника Цзюйди спрашивали, что такое чань, он в ответ поднимал палец. Один юный послушник в подражание ему тоже стал поднимать палец, когда его спрашивали, чему учит его учитель. Услышав об этом, Цзюйди взял нож и отрубил послушнику палец. Тот закричал от боли и побежал прочь. Цзюйди окликнул его и, когда он обернулся, снова поднял палец. В этот миг послушник достиг просветления. Когда Цзюйди покидал этот мир, он позвал учеников и сказал: – Я получил *Чань одного пальца* от моего учителя Тяньлуна и за всю свою жизнь не смог исчерпать его смысл. С этими словами он ушел из жизни. Умэнь заметил: Просветление Цзюйди и послушника пребывает не на кончике пальца. Если кто-нибудь найдет его там, Тяньлун одним ударом отсечет и Цзюйди, и послушника, и себя самого! Цзюйди унизил старого Тяньлуна, Взмахом ножа заставив прозреть юношу. Бог Цзюйлин, не мудрствуя, взмахнул рукой И рассек надвое громаду горы Хуагиан» (Малявин 1988).

Все вышеизложенное говорит о том, что философский и религиозный подтекст отрезания пальца в традиции дзен крайне значим и необычайно суггестивен. У нас не имеется прямых неопровержимых фактов, свидетельствующих о том, что Толстой был доподлинно знаком с коаном Гутея Цзюйди и твердо знал о том, что в нем говорится. Вместе с тем, имеет место целый ряд любопытнейших совпадений, которые трудно игнорировать. Главным общим полем для всех *коанов пальца* и текста Толстого служит мотив «просветления через усекновение члена», причем во всех случаях этим членом является палец. Отрезание пальца приводит человека в нужную кондицию понимания своего истинного места в духовном универсуме религии (дзен-буддизма или православия, соответственно). Помимо мотива религиозного просветления также присутствует и мотив либидинозный и сенсуально-сексуальный. Он особенно остёр, несомненно, в случае Толстого, но латентно присутствует и у Гутея. Не забудем о визите женщины, предшествующем «событию пальца» у монаха.

Как известно, у Толстого бывший князь Касатский символически оскопляет себя, усекая свой палец и насильно заставляя себя «остановиться» и перестать думать о греховно-жгучем желании плоти. Отшельник усмиряет плоть с помощью топора и крови. Очевидно что палец,

выступающий в подобной роли, является эксплицитной метафорой фаллоса. Герой принимает решение лишиться этого *члена*, дабы не иметь возможности использовать его по прямому назначению и соединиться с Маковкиной как она того страстно желает. Мы не будем здесь вдаваться в эксплицитно-релевантную топику (само)кастрации и скопчества, она хорошо изучена во многих работах коллег (как на материале русского фольклора, так и обычной русской литературы). Усекновенный палец Толстого, как и хрестоматийный «золотой петушок» Пушкина, как и «нос» Гоголя являют собой варьирующееся метаморфирование идеи утери фаллоса, то есть некоего важного телесного члена, отбираемого у героя. Подобная интерпретация стала, как нам кажется, очевидным общим местом и не требует не только каких-то дополнительных доказательств, но и по сути не взыскует какого-либо серьезного обсуждения в силу своей самоочевидности и даже некоторой банальности. Что, однако, особенно роднит *усекновенную* сцену в *Отце Сергии* со скопчеством хлыстов – это мотив символического второго крещения. Можно предположить, что дружественный к разного рода ересиархам (от молокан до духоборов)⁵ Толстой мог отчасти иметь в виду и такой подтекст в виде скрытой отсылки к запретному «огненному крещению». Данная тема, однако, никак не связана с рассматриваемым нами собственно дзенским осмыслением сцены отрубания пальца отца Сергия.

В том, как Толстой описывает структуру странничества, можно усмотреть как православно-христианские, так и, что важнее индуистские мотивы (в диапазоне от брахманизма до веданты, чем много занимался писатель). Образ уходящего от мирских скорбей индусского праведника занимал Толстого на протяжении очень многих лет, и само жизненное поведение его было отчасти фундировано этим принципиальным интересом. Многие исследователи говорят о том, что Толстой лишь потому не оставил привычной усадебной жизни ранее, что боялся «переступить через труп» жены, которая не раз угрожала ему суицидом в случае, если граф оставит ее ради отшельнической аскезы. Поскольку у жены была диагностирована некая психическая болезнь, Толстой имел все основания опасаться жестокой правдивости ее слов. Тем не менее, когда, как говорит библейское выражение «игиу мАим ад а-нЕфеш», «объяли воды до души его, не продохнуть» (Книга Ионы), когда давление стихии подступило под самое горло, когда *psukhē* Толстого уже не могла далее терпеть ежедневного надругательства над дорогами ему принципами радикальной аскезы, писатель сумел принять непростое житнетворческое решение об уходе, понимая, что жить ему все равно осталось не очень долго. В иных

⁵ Упомянем здесь письмо Толстого в «иностранные газеты» *О гонениях на духоборов*, а также его ценные письма о скопчестве (Бонч-Бруевич 1908). Известен также факт заступничества Толстого о молоканах перед царем, когда в 1897 году к нему приехали из Самарской губернии молокане просить помощи об отнятых у них детей (которых насильно отправили в православные монастыри, а позже после вмешательства писателя вернули).

словах, писатель как бы говорит своей сестре-жизни «здравствуй сестра, нам не так уж долго осталось быть здесь вместе» и по сути дает себе засохнуть. Вместе с тем, на относительно очевидные пласты подтекстов византийского христианства, православия и индуизма накладываются в *Отце Сергии* также и неочевидные пласты смыслов дзэн- буддизма. Князь Касатский, ставшим отшельником Сергием, во многом воспроизводит казус Гутея, включая «визит провокативной дамы», борьбу с искушением и следующий далее мотив центробежного пальца – кладезя мудрости и оберега от греха ошибки. Палец служит знаком понимания основных принципов мироустройства, а в следующем далее случае ампутации дает также важный импульс, необходимый для духовидческого просветления. Отец Сергей, как и безмянный юный прислужник Гутея приходит к просветлению именно через радикальное усекновение своего указательного члена (отсылающего как к отсеченному фаллосу Хаоса сына Урана⁶ и вообще принципу мироздания, так и к обычному фаланго-пальцу руки).

В рамках настоящей статьи мы хотели привлечь внимание к проблематике вопроса «Толстой и Дзэн», которая, насколько нам известно, остается до сих пор неисследованной. Именно дзэн, как представляется, может служить одним из наиболее адекватных и прикровенных способов отображения толстовского учения о мире абсурдной простоты в самом прямом смысле этого понятия. Практика дзэн-буддизма, как можно судить, эффективно дополняет общий жизненный интерес Толстого к восточным религиям Индии и Китая, начавшийся с его ранней встречи в Казани со странствующим монахом и продолжавшийся многие десятилетия, что включало в себя уникальный последовательный труд по популяризации восточной мудрости индуистского религиозного мировоззрения, а также классического буддизма.

ЛИТЕРАТУРА

- Белая И. А. «Буддизм как теоретический источник учения сознания жизни Л. Н. Толстого». *Этическая мысль*, Вып. 2. Москва: 2001.
- Багдасаров Роман. «“Отец Сергей” как антитрадиция». *Мистика русского православия*, М.: Вече, 2011.
- Блайс Р. Х. *Мумонкан. Застава без ворот. Сорок восемь классических коанов дзэн с комментариями Р. Х. Блайса*, М.: Евразия, 2000.
- Бонч-Бруевич В. *Баптисты. Бегуны. Духоборцы. Л. Толстой о скопчестве. Павловцы. Поморцы. Старообрядцы. Скопцы. Штундисты*. СПб.: Тип. Б. М. Вольфа, 1908.

⁶ Как указано в перво-мифе у Гесиода: «... Неожиданно левую руку Сын протянул из засады, а правой, схвативши огромный Серп острозубый, отсёк у родителя милого быстро Член детородный и бросил назад его сильным размахом. И не бесплодно из Кроновых рук полетел он могучих: Сколько на землю из члена ни вылилось капель кровавых, Все их земля приняла. А когда обернулись годы, Мощных Эриний она родила и великих Гигантов С длинными копьями в дланях могучих».

- Борхес Хорхе Луис. «Семь вечеров». *Проза разных лет*. М.: Радуга, 1989.
- Бурба, Дмитрий. *Махатма Лев Толстой*. М.: Эксмо, 2013.
- Гаджиева Д. З. *Л. Н. Толстой и Восток*. Баку: Мутарджим, 2010.
- Гицкий В. Н. «Повесть Л. Н. Толстого *Отец Сергей* (Наблюдения, разбор, размышления)». *Л. Н. Толстой и современные проблемы культуры: материалы научно-практической конференции, 26-27 октября 1978 года*. М.: Московский Государственный Институт Культуры, 1980.
- Гродецкая А. Г. *Ответы предания: жития святых в духовном поиске Льва Толстого*. СПб.: Наука, 2000.
- Добробабина О. Ю. «Повесть Л. Н. Толстого *Отец Сергей*: трансформация житийного жанрового канона». *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія Філологічні Науки* 2 (2013): <http://ducp.edu/uploads/vidavnistvo14/visnikfilologija2-6-13/6174.pdf>
- Жития святых святителя Димитрия Ростовского*. Издательство Свято-Пафнутьева Боровского монастыря, 1997. Репринтное воспроизведение издания 1902–1906 года Московской Синодальной Типографии.
- Ким Рехо. «Неделание: Лев Толстой и Лао-Цзы». *Проблемы Дальнего Востока* 6 (2000: 152–163).
- Клири Томас. *Пять домов Дзэн*. М.: Евразия, 2001.
- Лао Си. *ТАО-ТЕ-КИНГЪ, или писаніе о нравственности*. Под редакцией Л.Н. Толстого. Перевель съ китайского профессоръ университета въ Кіото Д. П. Конисси, при-мечаніями снабдил С. Н. Дурылинъ, М., 1913.
- Малявин В. В. (ред. сост.). *Афоризмы старого Китая*. Составление, перевод, вступительная статья и комментарии В. В. Малявина. Главная редакция Восточной литературы издательства Наука. М., 1988.
- Суровцева М. Е. «Лев Толстой и философия Лао-Цзы». *Вестник Центра международного образования МГУ им. М.В. Ломоносова* 1 (2010): 85–90.
- Толстой Л. Н. «Отец Сергей». *Полное собрание сочинений в 90 томах*. Академическое юбилейное издание. Т. 31. М.: Государственное Издательство Художественной Литературы, 1954.
- Федосеенко Н. Г. «Пустынники и странники в творчестве Л. Н. Толстого». *Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки* 1–2 (2009: 130–137).
- Шифман А. И. *Лев Толстой и Восток*. М.: Наука. Главная редакция Восточной литературы, 1971.
- Хуйхай Бодхидхарма Бассуй, *Врата дзэн*. М.: Ганга, 2006.
- Boodberg Peter A. «Tolstoy and China: A Critical Analysis». *Philosophy East and West*. 3 (1951: 64–76).
- Ignatovich A. «Echoes of the Lotus Sutra in Tolstoy's Philosophy». *Dharma World*. Tokyo: Kosei Publishing, 1998, vol. 25. [Russ. trans.: <http://buddas.narod.ru/sutran.htm>]
- Jion Susan Postal. «Gutei's One Finger». *Prairie Wind*. Published by the Order of the Prairie Wind for Nebraska Zen Center/Heartland Temple and Zen Center of Pittsburgh/Deep Spring Temple/ 4(2004: 5–7).
- Kornblatt Judith Deutsch. «The Truth of the Word: Solovyov's 'Three Conversations' Speaks on Tolstoy's 'Resurrection'». *The Slavic and East European Journal* 2 (2001: 301–321).
- Lim Susanna Soojung. «Between Spiritual Self and Other: Vladimir Solov'ev and the Question of East Asia». *Slavic Review* 2 (2008: 321–341).
- Low Albert. *The World: a Gateway: Commentaries on the Mumonkan*. Boston: C. E. Tuttle, 1995.
- Milivojevic Dragan. «Some Buddhist Inklings in Prince Andrei and Pierre Bezukhov in War and Peace». Milivojevic Dragan (ed.) *Leo Tolstoy*. New York: East European Monographs, 1998: 33–48.
- Milivojevic Dragan. «Tolstoy's Concept of Reason as Applied to Buddhism». Milivojevic Dragan (ed.) *Leo Tolstoy*. New York: East European Monographs, 1998: 49–60.
- Milivojevic Dragan. «Tolstoy's Views of Buddhism». *Tolstoy Studies Journal* 3 (1990: 62–75).

- Serebriany S. D. «Leo Tolstoy Reads Shri Ramakrishna, Russia Looks at India». Stepanyants Marietta (ed.). *A Spectrum of Philosophical Views*. New Delhi: Indian Council of Philosophical Research and D.K. Printworld, Publishers of Indian Traditions, 2010: 325–351.
- Shibayama Zenkei. *Zen Comments on the Mumonkan*. Translated into English by Sumiko Kudo. New York: Harper & Row, 1974.
- Suzuki Daisetz Teitaro. *An Introduction to Zen Buddhism*. With a foreword by Carl Jung. New York: Grove Press, 2004 (1964).
- Syrkin Alexander. «The “Indian”». Milivojevic Dragan (ed.) *Leo Tolstoy*. New York: East European Monographs, 1998: 85–114.

Денис Јофе

ЛАВ ТОЛСТОЈ И РАДИКАЛНИ ЗЕН: КОМЕНТАР УЗ ТЕКСТ
(ОТАЦ СЕРГИЈЕ)

Резиме

Чланак доноси додатну варијанту читања мотива одсецања прста у тексту *Отац Сергије* Лава Толстоја. Ослањајући се на општепознато интересовање Толстоја за источњачке религије (пособно за будизам), чланак разоткрива могући подтекст «ушкропљеничког» одсецања прста, које чини главни јунак Толстојеве повести, користећи наратив неколико одговарајућих зен-будистичких предања и коана. У раду се доказује јака веза између Толстојевог текста и радикалног зена, као и мистичке аскезе Истока.

Кључне речи: Лав Толстој, *Отац Сергије*, будизам, зен, коани.

Елена Толстая
Еврейский университет в Иерусалиме
Кафедра славистики
elenadtolstaya@gmail.com

ДЕКАБРИСТЫ Л. Н. ТОЛСТОГО: КЛЮЧ И КАМЕРТОН К ВЕЛИКОМУ РОМАНУ

В статье рассматривается роман Л. Н. Толстого *Декабристы* с точки зрения мифопоэтических аллюзий, содержащихся в именах и характеристиках героев. Разбирается цитата из шиллеровского стихотворения «Достоинство женщин».

Ключевые слова: Толстой, Шиллер, женщины, мифопоэтические аллюзии.

The article discusses mythopoetic allusions in the names and descriptions of Leo Tolstoy's unfinished novel *The Decembrists*. The quote from Schiller's poem "Women's Dignity" is shown to contain a major clue to the novel's female image.

Keywords: Leo Tolstoy, Schiller, women, mythopoetic allusions.

В наброске предисловия, которое Толстой хотел предпослать роману *1805-й год*, говорилось: «В 1856 году я начал писать повесть с известным направлением и героем, который должен был быть декабрист, возвращающийся с семейством в Россию» (Толстой 1963, 13: 54). Катрин Фойер показала, что в 1856–1857 гг. этот замысел, скорее всего, вылился в дошедшую в отрывках повесть «Отъезжее поле» (Фойер 2002: 62–63). Затем последовал роман, начатый в 1863 г. Шкловский писал в *Тетиве*:

Первоначально Толстой в романе, задуманном под названием «Декабристы», показал старика Пьера и старуху Наташу; они были уже предназначены для новых разочарований, для видения через них эпохи, жизни России после крымского поражения (Шкловский 1974: 486).

Три главы под названием *Декабристы*, были напечатаны только в 1884 году в сборнике *XXV лет*. Много писали о том, почему Толстой отбросил этот замысел, изучали его связи с *Войной и миром*. При всем том, самому тексту *Декабристов*, кажется, уделялось недостаточно внимания. Хотелось бы понять не только то, что в нем превосхищает *Войну и мир* и почему роман не был продолжен, но и то, что там есть в наличии.

Толстой говорил, что над русским обществом буря декабризма прошла как магнит и сняла все железо из мусора. По аналогии с этим обра-

зом можно объяснить мотивировку фамилии Пахтин. Это человек из высшего слоя общества, встречающий вернувшегося из ссылки декабриста Петра Лабазова и его жену Наталью Николаевну и от этого общения получающий социальную выгоду. Изображен он иронически, и фамилия его может об этом сообщать¹. Молоко пахтается, все ценное снимается, остается пахта, сыворотка, пустой продукт.

Толстой не стал писать обличительного романа, противопоставляющего декабристов и современность, чудесных Лабазовых века минувшего – нынешним Пахтиным. И Эйхенбаум, и Фойер подробно проанализировали его нежелание писать политический роман о современности, отметив, что антилиберальная полемика была им выделена отдельно – в пьесе *Зараженное семейство*. Кажется, мы можем понять мотивы толстовского нежелания использовать своих декабристов в полемических целях. Ведь описывая их, он чуть ли не влюбляется в них. Мы знаем, что во время поездки за границу он искал встреч с людьми пушкинского поколения и впервые встретил людей высшей породы, людей, «каких больше не делают». Такое открытие способно перевернуть всю жизнь. Люди моего поколения помнят, чем была для них встреча ровно сто лет спустя – в 1956 году – с людьми уничтоженной дореволюционной культуры. Эти чувства экстаза и поклонения описал Андрей Битов в своем гениальном *Пушкинском доме*.

Кажется, что главный тон, взятый Толстым при описании вернувшихся ссыльных Лабазовых – и есть такое обожание; легкие смешные черточки в их облике нужны автору, чтобы не засахаривать портрет. Новаторским стало само его решение в *Войне и мире* дать лишь положительный полюс, воскресить этих удивительных людей юными, а не продолжать *Декабристов*, не уехать с их помощью нынешних, не возиться с сатирой на современность, неизбежно мелкотравчатой. Влюбленность в прежних людей и прежнюю жизнь продиктовала их описания, полные счастья, – образы, где все время возникает и само слово это «счастье». Оно стало камертоном для романа-идиллии (Лесскис 2000), в котором слова счастье, радость и веселье упоминаются чуть ли не на каждой странице.

1. Сияющий Лабазов

Тот же Шкловский заметил зарождение в *Декабристах* некоторых мотивов *Войны и мира*:

Декабрист вернулся в эпоху после Крымской кампании в Москву. Завтра он увидит новых людей, сегодня с сыном он едет в баню. Он возвращается домой, и жена (Наталья), как и всегда, говорит ему привычные слова, что он такой чистый, что «даже светится».

Роман о декабристе не был кончен, не был напечатан, но сцена осталась.

¹ Эйхенбаум сообщает о мнении Юрия Оксмана, что в лице Пахтина изображен писатель Н. Ф. Павлов, хлопотавший вокруг вернувшихся декабристов. Подкрепляется это мнение тем, что глагол «пахтаться», по Далю, означает «нянчиться, хлопотать, возиться» (Эйхенбаум 2009: 460).

В «Войне и мире» Наташа Ростова, увидав Пьера после его плена, говорит Мари:

«— Он сделался какой-то чистый, гладкий, свежий; точно из бани; ты понимаешь? морально из бани... И сюртучок коротенький и стриженные волосы; точно, ну, точно из бани... папа, бывало»(4-4-17).

Совпадение не случайно.

Содержание сцены большого ненаписанного романа превратилось в написанную сцену нового романа.

Сохранилась фраза о бане, причем она в «Войне и мире» стала метафорической, но, возможно, возникла из воспоминания о примиренном, постаревшем декабристе (Шкловский 1974).

Шкловский обычно полагался на память, и вот что он имел в виду, когда писал «даже светится»:

...отец и сын с сморщенными оконечностями пальцев и лоснящимися щеками и лбами (у отца особенно блестела лысина), с распушившимися белыми и черными волосами и сияющими лицами вошли в комнату.

— Светлее стало, как вы вошли, — сказала Наталья Николаевна. — Батюшки, как бел! (Толстой 1963, 3: 391)

Петр является источником света — и не только потому, что он «свет очей» для своей жены. В *Войне и мире* акценты переставлены: в центре не внутренний свет, а метаморфоза, духовное и телесное очищение. Пьер в плену прошел очищающее горнило страданий. В результате он достиг того уровня духовного роста, который Юнг называет индивидуацией — став интегрированной, цельной личностью; достиг полного владения собой и примирения с миром². Это ослабленная аналогия страданиям каторги и как бы прививка от них.

Что это значит, когда Петр Лабазов вносит с собою свет? Мифопоэтический мотив света очень силен, свет этимологически сродни святости, просто так таким мотивом не кидаются, и необязательно делать его метафорой, чтоб он воздействовал. Достаточно его иллюстрировать вариациями: сияние, блестеть, белый, лосниться³. Светящийся Петр-Пьер — это более сильный образ, чем Пьер внутренне омытый.

Этот образ мог быть основан на личном впечатлении автора от знакомства с декабристом Сергеем Григорьевичем Волконским (1788–1865), освобожденном из сибирской ссылки в 1855 г. Толстой мог встретить его в 1856 г. в Москве, об этом есть устный рассказ самого Толстого⁴. Известно, что они встретились в 1860 г. во Флоренции, где писатель провел недели

² Такая личность была редкостью в то время и в этом круге — подобной нравственной высоты достигли, может быть, единицы, среди них Лунин.

³ Толстой играючи подключил сюда через звуковой повтор даже и лысину.

⁴ Ср. в дневнике Гольденвейзера: «С Волконским я познакомился во Флоренции у Долгорукова. Его наружность, с длинными волосами, была совсем как у ветхозаветного пророка. Как жаль, что я так мало с ним говорил, как бы мне он теперь был нужен! Это был удивительный старик, цвет петербургской аристократии, родовитой и придворной» (Гольденвейзер 1959: 141). В мае 1904 г., когда была сделана эта запись, Толстой вернулся

две, о чем сообщалось в переписке Боткиных, опубликованной во 2-й книге альманаха *Литературная мысль* за 1923 г. (цит. по: Розанова 2000: 121)⁵. Он воспринял Волконского как духовно прекрасного человека, не отягченного мыслью о мщении и не фиксированного на своей былой роли, а настроенного позитивно и радостно, – человека глубоко религиозного и чтущего столь близкую самому Толстому «народную мысль». Предпочитать из числа всех вернувшихся именно Волконского было в духе славянофилов. По словам И. Аксакова, написавшего его некролог, Волконский

возвратился в Москву маститым старцем, умудренным и примиренным, полным горячего, радостного сочувствия к реформам царствования Александра II, преимущественно к крестьянскому делу, полным незыблемой веры в Россию и любви к ней, и высокой внутренней простоты (Аксаков 1865).

Это и есть ключ к Лабазову. Другой ключ – само его имя. Теперь стало общим местом, что будущий Пьер – Лабазов имеет прямое отношение к такому известному лицу, как предводитель масонов А. Ф. Лабзин, создавший в 1800 году московскую ложу «Умирующий сфинкс». Эйхенбаум связывал имя декабриста с прожектером Дмитрием Завалишиным, опираясь на перевернутое созвучие «завал-лаваз» и на идейное сходство его квазифилософских построений со взглядами Толстого. Завалишин был энтузиастом нравственного самоусовершенствования. Орден восстановления, основанный им в 1824 г. с разрешения, но без одобрения царя, имел все признаки масонской ложи, но состоял в нем только сам основатель. Тема внутреннего усовершенствования потом прозвучит и в *Войне и мире*.

Катрин Фойер считала, что образы этих героев в старости оказали как бы «задним числом» некоторое влияние на их образы в *Войне и мире*, где описывается их юность. Так, по ее мнению, всепримиренность старого Пьера бросает свой отсвет на Пьера молодого, лишая его энергии и мужественности. Она права: мы помним, как герой вдруг расслабился, опустился и состарился после дуэли – это был *relapse* его изначальной старости.

А с другой стороны, писала Фойер, нельзя слишком тесно отождествлять персонажей неоконченного романа с героями *Войны и мира*, потому что генезис тут был отнюдь не прямолинейным – действующие лица раздваивались, сливались, получали автобиографические черты. Это касается и героинь. Первоначальные наброски Наташи – грациозный бесенок, девочка слишком чистая, чтобы понимать опасность движущих ею чувственных импульсов, поющая девушка. Фойер нашла этот тип личности в романе *Декабристы*, отождествив его со спонтанной Соней Лабазовой – дочерью декабриста. Но, кроме того, по всей вероятности,

к старому замыслу о декабристах. В Волконском, в Сибири работавшем с мужиками, его теперь увлекала близость к народу.

⁵ Она же полагала, что вернувшийся декабрист мог пересекаться с Толстым и в каких-то московских литературных салонах (об этом данных нет).

поэтическая фигура Натальи Николаевны из *Декабристов* есть итог развития именно своевольной Наташи, «enfant terrible», каким она изображена в экспозиции романа. Нужно ли считать, что это один и тот же характер? Мне кажется, что да, и помочь тут могут мифопоэтические структуры, бросающие свет на глубинный смысл образа.

2. Достоинство женщины. Шиллеровская цитата и ее роль в *Декабристах*.

Портрет декабристки Лабазовой дан в семейной интимной атмосфере, она показана через бытовые действия.

Не на ту, не на ту, Гавриловна, Катя, – тотчас же заговорила Наталья Николаевна, обращаясь к девушкам, стелившим постель, и одной рукой, как будто мимоходом, оправляя взбившиеся волосы дочери. Не останавливаясь и не торопясь, Наталья Николаевна убиралась, и к приезду мужа и сына все было готово: сундуков уж не было в комнатах; в спальне Пьера все было так же, как было десятки лет в Иркутске: халат, трубка, табакерка, вода с сахаром, Евангелие, которое он читал на ночь, и даже образок прилип как-то над кроватью на пышных обоях комнат Шевалье, который не употреблял этого украшения, но которое явилось в этот вечер во всех комнатах третьего отделения гостиницы (Толстой 1963, 3: 390).

Героиня – воплощенная забота. Вспомним сцены «заботы» из *Анны Карениной* описывающие человеческую реализацию Кити в уходе за умирающим братом Левина – они наследуют сцене с Натальей Николаевной и ее бытовым героизмом.

...Те самые подробности, одна мысль о которых приводила ее мужа в ужас, тотчас же обратили ее внимание. Она послала за доктором, послала в аптеку, заставила приехавшую с ней девушку и Марию Николаевну мести, стирать пыль, мыть, что-то сама обмывала, промывала, что-то подкладывала под одеяло. Что-то по ее распоряжению вносили и уносили из комнаты больного. Сама она несколько раз ходила в свой номер, не обращая внимания на проходивших ей навстречу господ, доставала и приносила простыни, наволочки, полотенцы, рубашки <...>.

...Вернувшись с сткляжкой, Левин нашел уже больного уложенным и все вокруг него совершенно измененным. Тяжелый запах заменился запахом уксуса с духами, который, выставив губы и раздув румяные щеки, Кити прыскала в трубочку. Пыли нигде не было видно, под кроватью был ковер. На столе стояли аккуратно стклянки, графин и сложено было нужное белье и работа *broderie anglaise* Кити. На другом столе, у кровати больного, было питье, свеча и порошки. Сам больной, вымытый и причесанный, лежал на чистых простынях, на высоко поднятых подушках, в чистой рубашке с белым воротником около неестественно тонкой шеи и с новым выражением надежды, не спуская глаз, смотрел на Кити (Толстой 1963, 9: 73–74).

Толстой изображает удивление и восхищение перед теми вещами, которые юная женщина знает интуитивно. По мысли Левина, это то, что

Господь открыл простецам, скрыв от умных⁶. Это знание у обеих героинь одинаково, и касается не только дел бытовых: так, Наталья ухитрилась прилепить к стене образок, которого не было у вольнодумного француза-хозяина гостиницы; а Кити уговорила нигилиста Николая соборваться.

В обоих текстах Толстой идет против новейших требований насчет равенства полов, в том числе и в выборе профессий. Позже, в *Анне Карениной* он сделает следующий «анти-прогрессивный» вывод о Кити, подчеркивая, как одинаковую важность, так и дополнительную дистрибуцию сфер мужского и женского героизма:

В ней было возбуждение и быстрота соображения, которые появляются у мужчин пред сражением, борьбой, в опасные и решительные минуты жизни, те минуты, когда раз навсегда мужчина показывает свою цену и то, что все прошедшее его было не даром, а приговорением к этим минутам (Толстой 1963, 9: 77).

Затем героиня *Декабристов* отдыхает, и автор рисует ее портрет в статике.

Наталья Николаевна, убравшись, оправила свои, несмотря на дорожку, чистые воротнички и рукавчики, причесалась и села против стола. Ее прекрасные черные глаза устремились куда-то далеко; она смотрела и отдыхала. Она, казалось, отдыхала не от одного раскладыванья, не от одной дороги, не от одних тяжелых годов – она отдыхала, казалось, от целой жизни, и та даль, в которую она смотрела, на которой представлялись ей живые любимые лица, и была тот отдых, которого она желала. Был ли это подвиг любви, который она совершила для своего мужа, та ли любовь, которую она пережила к детям, когда они были малы, была ли это тяжелая потеря, или это была особенность ее характера, – только всякий, взглянув на эту женщину, должен был понять, что от нее ждать нечего, и что ничего от нее не осталось. Осталось достойное уважения что-то прекрасное и грустное, как воспоминание, как лунный свет.

Повествование отнесено к 1855–1856 годам, т.е. героине должно быть под шестьдесят – естественно, по тем временам, что женская жизнь ее кончена. Вероятно, Толстой имеет в виду нечто другое, когда говорит, что «ничего от нее не осталось» и «от нее ждать нечего»: что-то вроде «кончился завод», духовные силы иссякли? Ключевая здесь фраза – «она уже давно когда-то положила всю себя в жизнь» – представляет собою как бы ту формулу, к которой подводит развитие образа Наташи Ростовской на страницах *Войны и мира*. Там жизнь – это сверхценность. Юная Наташа вносит оживление в жизнь окружающих, потом она оживляет поникшего было князя Андрея. Хотя Наташа-мать делает только первые шаги, чтобы отдать всю себя без остатка жизни мужа и семьи, нет никаких сомнений, что в конце этого пути она окажется Натальей Николаевной,

⁶ В то время, продолжая речь, Иисус сказал: славлю Тебя, Отче, Господи неба и земли, что Ты утаил сие от мудрых и разумных и открыл то младенцам (Мф. 11: 25).

которая «положила всю себя в жизнь». Для Толстого это и есть женский героизм. Он делает почти незаметный шаг к мифопоэтическому выводу: «Отчего это так было – не знаю, но всякое ее движение было величавость, грация, милость для всех тех, которые могли пользоваться ее видом...»

Это и есть итоговая формула впечатления, производимого Натальей Николаевной, – это величавость, грация⁷, милость. В светском регистре величавость и милость суть атрибуты монарха, а грация – это характеристика прекрасного облика, изящество. Но вспомним, что тут имеются также сакральные коннотации. Ведь центральное значение слова *gratia* – это и есть милость, или харизма, или благодать. *Gratiae plena* – говорится о деве Марии. Античные грации – богини не красоты, а привлекательности (*Anmut, Grazie*) (ср. Шиллер 1957, 6: 115–170). Толстой строит мифопоэтический ореол героини из общеевропейских религиозно-культурных символов.

3. Живое совершенство.

Как изобразить женское совершенство? Напомним архетипический случай женского совершенства – явление пушкинской Татьяны в Главе Осьмой, также описанное через ряд отрицаний: тут единственное утвердительное выражение – непереводаемое французское, и оно прозвучало лукаво.

Она была нетороплива,
 Не холодна, не говорлива,
 Без взора наглого для всех,
 Без притязаний на успех,
 Без этих маленьких ужимок,
 Без подражательных затей...
 Всё тихо, просто было в ней,
 Она казалась верный снимок
Du comme il faut... (Шишков, прости:
 Не знаю, как перевести.)

Следует еще один залп отрицаний:

XV.
 ...
 Никто б не мог ее прекрасной
 Назвать; но с головы до ног
 Никто бы в ней найти не мог
 Того, что модой самовластной
 В высоком лондонском кругу
 Зовется *vulgar*. (Не могу..)

⁷ В своей эстетике Шиллер отделял грацию от красоты: грация есть привлекательность, для которой красота не обязательна, это – проявление свободы в произвольных движениях, и в конечном итоге – свидетельство прекрасной души, которая не нуждается в обуздании грубых импульсов.

XVI.

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести.

Непереводимость только подчеркивает и «несказанность» облика героини, и игру вокруг этой невыразимости. Единственное, что утверждается здесь об облике Татьяны, это фраза: «Беспечной прелестью мила»⁸: однако от нее тут же следует переход обратно к отрицательным сравнениям:

Она сидела у стола
С блестящей Ниной Воронскою,
Сей Клеопатрою Невы;
И верно б согласились вы,
Что Нина мраморной красою
Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была.

В книге эмигрантского автора А. С. Позова говорится о пушкинской героине:

Величие и красота Татьяны – в ее духовной метаморфозе... «И прелесть важной простоты» в ней, простота ума и духа. Второе – это покой, исихия, невозмутимость, бесстрашие... Не смерть ума и чувств, а их замирение. В образе Татьяны Пушкин сумел показать красоту человека преображенного, человека, победившего самого себя, человека просветленного... увидел в облике Татьяны незримый, духовный «тихий свет», разглядел фаворские черты. ...Эта красота неуловима, и для описания ее нет слов на человеческом языке (Позов 1998: 57–58).

Позов, вслед за Мережковским, считает Татьяну наиболее полным и совершенным образом вечно-женственного, понятого как посредник между небом и землей, Богом и природою, имеющим двойное бытие, земное и небесное.

Подобно Пушкину, Толстой идет от негатива. О Наталье Николаевне **нельзя** и подумать, «чтоб она когда-нибудь была голодна и ела бы жадно, или чтобы на ней было грязное белье, или чтобы она спотыкнулась, или забыла бы высморкаться – этого **не** могло с ней случиться. Это было физически **невозможно**».

Она одевается в платье, сшитое ею в Сибири – и даже это платье **нестаромодно**, а по-своему красиво и достойно. Даже рукавички на ней чистые, **несмотря** на дорогу. Толстой передает неопределимость очарования своей героини теми же апофатическими приемами, что и Пушкин.

4. **Достоинство женщин.** В середине своего портрета отдыхающей декабристки Толстой приводит цитату:

⁸ На языке Шиллера – это опять *Anmut*; ведь раньше его эссе, о котором говорилось выше, так и переводилось «Прелесть (вместо грация) и достоинство». В этом качестве, напомним, главное – свобода: здесь она дана как беспечность.

Sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben.

Она знала этот стих и любила его, но не руководилась им. Вся натура ее была выражением этой мысли, вся жизнь ее была одним этим бессознательным вплетением невидимых роз в жизнь всех людей, с которыми она встречалась. Она поехала за мужем в Сибирь только потому, что она его любила; она не думала о том, что она может сделать для него, и невольно делала все: стелила ему постель, укладывала его вещи, готовила обед и чай, а главное, была всегда там, где он был, и больше счастья ни одна женщина не могла бы дать своему мужу (Толстой 1963, 3: 391).

Шиллеровская цитата – главный ключ к образу Наталии Николаевны. Стихотворение Ф. Шиллера «Достоинство женщин» было написано им в 1795 году вместе с рядом других философских стихотворений – после длительного перерыва, посвященного университетскому преподаванию и ученым занятиям, после появления цикла классических его статей на темы эстетики. Цитата из Шиллера должна прояснить смысл образа Наталии Николаевны, как он намечен в *Декабристах*.

Фраза «Sie pflegen und weben / Himmlische Rosen ins irdische Leben» в переводе значит: «Они лелеют и вплетают небесные розы в земную жизнь». Вот, однако, первая строфа этого стихотворения в оригинале и в переводе Т. Спендиаровой:

Ehret die Frauen! Sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band,
Und in der Grazie züchtigem Schleier
Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand (Шиллер 1955, 1: 186–188).

Женщинам слава! Искусно вплетая
В жизнь эту розы небесного рая,
Узы любви они сладостно вьют.
В туники граций одевшись стыдливо,
Женщины бережно и терпеливо
Чувства извечный огонь стерегут.

Посвящено это сочинение противопоставлению двух начал – мужского, вечно-непокорного, деятельно-разрушительного, и женского, кротко-созидательного, поданного в ореоле святости (Himmlische Rosen, небесные розы, mit heiliger Hand, святою рукой).

В раннем рукописном варианте «Декабристов» в шиллеровской цитате вместо himmlische, небесные, как это было в подлиннике, стоит unsichtbare, невидимые. В оригинале нети никакого «лелеют»: вместо толстовского pflegen стоит flechten – плести наряду с weben – ткать. Короче, Толстой процитировал Шиллера с двумя «ошибками».

Рассмотрим первую из них. Томик Шиллера 1840 года имелся у Толстого в Севастополе. Вряд ли он плохо помнил текст. «Ошибка» эта была

первоначально нужна Толстому для того, чтоб поддержать фразу «невидимые розы» в своей прозаической характеристике героини. Слово «невидимые» менее явно указывает на религиозный код, чем «небесные»: оно сокровенно–психологично. В следующих версиях «Декабристов» он вернул в цитате шиллеровское *himmlische* на место. Получилась вариация, размывающая в русском повествовании любовную аллегорию немецких «небесных роз».

Теперь о второй «ошибке». У Шиллера два однородных синонима – оба глаголы, обозначающие женское ремесло, с двумя валентностями, которые снабжены дополнениями. Толстой произвел подстановку *flechten*– плести на *pflügen* – заботиться, лелеять, без прямого дополнения, хотя это и давало эффект зевгмы: глагол конкретного ремесленного действия плюс глагол общего содержания; но это его почему-то устраивало; каким-то образом *pflügen* передавало нужный ему смысл. Этот смысл – доблесть жены-мироустроительницы⁹.

Само стихотворение «Достоинство женщин» без всякого сомнения связано было у Шиллера со счастливым браком. После ухаживания за обеими сестрами Ленгфельд, блестяще одаренной и яркой старшей и кроткой, молчаливой младшей, Шиллер в 1790-м счастливо женился именно на младшей, Шарлотте. Кстати сюжет этого ухаживания и последующего удачного выбора поразительно напоминает дружбу Толстого с блестящей и экспансивной Татьяной Берс (впоследствии Кузминской) и его выбор между ней и Софьей.

Мифопоэтический ключ к Наталье Николаевне – это в какой-то степени ее девичья фамилия Кринская, которую Эйхенбаум переводит неправильно. Крин по-церковнославянски лилия, от греч. кринон. Он же считает, что крин – это рай и связывает имя Кринская с Раевская, имея в виду Марию Раевскую, жену декабриста С. Г. Волконского, поехавшую за ним в Сибирь. Конечно, крин-лилия имеет символические обертоны и в еврейской, и в христианской традиции. В еврейском предании дьявол, попав в рай, не осмелился коснуться лилии (так что в семантическом ореоле крина рай все же проступает, хотя и в роли фона); в средневековой христианской легенде лилия – символ непорочного зачатия, цветок девы Марии. Если вспомнить «небесные розы» в стихотворении Шиллера и фразу о том, что вся жизнь героини была бессознательным вплетением «невидимых роз» в жизнь других людей, то станет ясно, что Толстой, добавок к лилии, подверстывает образ декабристки и к другому символу Богородицы – мистической розе. Так что и со стороны суггестивного имени, и со стороны мифопоэтических лейтмотивов Наталья Николаевна имеет богородичные коннотации. Святость здесь, однако, неканони-

⁹ Ср. отзвук этих образов – и шиллеровского, и толстовского – у Мережковского в художественном исследовании *Толстой и Достоевский* о Софье Андреевне: «И “неусыпная нянька” лелеет, балует, баюкает, окружает своими **заботами** и ласками, как **невидимыми**, мягкими и крепкими **сетями** – “слабую **паутиною**”, – этого вечно-непорочного и беспомощного семидесятилетнего ребенка» (Мережковский 1995: 32).

ческая. Не отказ от жизни, а верность жизни, служение жизни равняется святости. Мережковский назвал это «святая плоть и кровь», имея в виду плоть, насквозь проникнутую духом. О последней метаморфозе Наташи в *Войне и мира* он писал:

Не уменьшился и не потускнел ее образ, а напротив, только теперь вырос до совершенной меры величия своего, теперь только вполне открылось в нем «вечно-женственное», с точки зрения Л. Толстого, то есть вечно-плодовитое, рождающее, материнское. Тот «непрестанно горевший огонь оживления», который составлял прелесть Наташи-девушки, не потух в Наташе-матери, а лишь глубже скрылся в нее, оставаясь божественным, только не божественно-духовным, как казалось раньше, а *божественно-плотским*; но второе не меньше первого, а лишь с другой стороны созерцаемое первое (Мережковский 1995: 89–90).

Кажется, таков же умысел и толстовского наброска романа. Героиня показана в конце пути, начатого в финале будущего романа *Война и мир*: автору было исходно ясно ценностное значение выбора такого пути. Оба героя *Декабристов* – как Лабазов, прошедший путь страданий и лишений, так и Наталья, положившая всю себя в жизнь, исподволь наделяются сакральным ореолом. Делается это с помощью мифопоэтических и интертекстуальных аллюзий. Это только подтверждает предполагаемые мною мифопоэтические подтексты и в образах юной Наташи в *Войне и мире*, которые я попыталась раскрыть в работе «Мифопоэтические умыслы в “Войне и мире” в свете ранних версий», используя ранние версии в качестве ключа (Толстая). Роман *Декабристы* можно также рассматривать как один из таких «ключей», поскольку автор его еще не овладел искусством прятать мифопоэтические аллюзии глубоко под поверхностью текста, как он делает в *Войне и мире*.

ЛИТЕРАТУРА

- [Аксаков И. С.]. *День 11 декабря 1865*. № 51.
 Гольденвейзер А. Б. *Вблизи Толстого*. М.: Гослитиздат, 1959.
 Лесский Г. А. *Лев Толстой. 1852–1869*. М.: ОГИ, 2000.
 Мережковский Д. Д. *Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники*. М.: Республика, 1995.
 Позов А.С. *Метафизика Пушкина*. М.: Наследие, 1998.
 Розанова С. *Лев Толстой и пушкинская Россия*. М.: Наука, 2000.
 Толстая Е. *Игра в классики. Мосты культуры*, Москва – Иерусалим (в печати).
 Толстой Л. Н. *Собрание сочинений*. В 20 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963.
 Фойер К. Б. *Генезис «Войны и мира»*. СПб.: Академический проект, 2002.
 Шиллер Ф. *Собрание сочинений*. В 7 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955–1958.
 Шкловский В. Б. *Собрание сочинений*. В 3 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1974.
 Эйхенбаум Б. М. *Работы о Льве Толстом*. СПб.: Факультет филологии и искусства СПбГУ, 2009.

Јелена Толстој

ДЕКАБРИСТИ Л. Н. ТОЛСТОЈА:
КЉУЧ И КАМЕРТОН УЗ ВЕЛИКИ РОМАН

Резиме

У чланку се анализира незавршени роман Л. Н.Толстоја *Декабристи* с тачке гледишта митопоетских алузија, које су садржане у именима и карактеристикама јунака. Објашњава се цитат из Шилерове песме «Врлина жена», а такође се разматра веза замисли *Декабриста* са романом *Рат и мир*.

Кључне речи: Толстој, Шилер, жене, митопоетске алузије.

Лариса Шестакова

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

lara.shestakova@mail.ru

ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА ГЛАЗАМИ ВОЛОШИНА-ПУБЛИЦИСТА

Исследование посвящено публицистике Максимилиана Волошина периода Первой мировой войны. В центре анализа – статья «Жертвы» из цикла «Париж и война», подготовленного Волошиным для газеты «Биржевые ведомости». Отмечается, что последовательный пацифизм Волошина, его антивоенные настроения проявляются в выборе темы статьи – поэты, писатели, художники на войне, в характере использованных языковых средств. Структурно статья делится на две части, в каждой из которых есть и размышления общего характера, и конкретика войны. В достоверной передаче последней важная роль принадлежит единицам определенных лексических пластов – словам с семантикой войны и смерти (*война, бойня, смерть, трупы, погибнуть, убить, умереть* и т.п.) и собственным именам, в первую очередь многочисленным антропонимам и топонимам. Специальное внимание уделено осмыслению Волошиным проблемы «литература и война», этапам освоения войны художественной литературой, в особенности поэзией.

Ключевые слова: Волошин, Первая мировая война, публицистика, тема, композиция, лексика, имя собственное.

Research is devoted to Maksimilian Voloshin's publicism of the period of World War I. The article "Victims" from the cycle "Paris and War", which was prepared by Voloshin for the "Birzhevye Vedomosti" newspaper, is in the center of the analysis. It is noted, that consecutive pacifism of Voloshin, his anti-war sentiments are shown in choice of article subject – poets, writers, artists in the war, also as in character of the used language means. Structurally the article divides on two parts, in each of which there are also reflections of the general character, and descriptions of a war reality. In reliable delivery of these aspects the important role belongs to units of certain lexical groups – to words with semantics of war and death (war, slaughter, death, corpses, to perish, to kill, to die, etc.) and to own names, first of all to numerous antroponima and toponyms. The special attention is paid to judgment by Voloshin of a problem "literature and war", to stages of familiarization of war by fiction, and in particular – by poetry.

Keywords: Voloshin, World War I, publicism, subject, composition, lexicon, proper name.

*В эти дни не спазмой трудных родов
Схвачен дух: внутри разодран он
Яростью сгрудившихся народов,
Ужасом разъявившихся времен.*

(М. Волошин. В эти дни)

Человечество никогда еще не было в таком положении ...
 Смерть стоит на чеку, послушная, выжидающая, готовая
 служить, готовая смести все народы «en masse», готовая,
 если это потребует, обратиться в порошок, без всякой на-
 дежды на возрождение, всё, что осталось от цивилизации.
 Она ждет только слова команды.

(У. Черчилль. Мировой кризис)

Среди поэтов, шире – литераторов, деятелей искусства Серебряного века Максимилиан Волошин всегда стоял несколько особняком. В годы Первой мировой войны, или, как называл ее в Автобиографии Волошин, Европейской войны, проявилось не просто характерное для него миролюбие, примиренчество, но исключительный и последовательный пацифизм. «Воина в нем не было никогда», – так говорила Марина Цветаева о Волошине. Сам же он в письме к военному министру Д. С. Шуваеву заявлял: «Мой разум, мое чувство, моя совесть запрещают мне быть солдатом» (Волошин 2011: 539), а свой долг во время войны видел в одном: чтобы «не поддаться соблазну ненависти, презрения, “святого” гнева» и «не уставать любить и врагов, и извергов, и даже союзников» (письмо к Александре Михайловне Петровой от 26 октября 1915 г. (Волошин 2011: 448)).

При таком мировоззрении Волошина, сближающем его со столь разными литераторами, как М. Горький, с одной стороны, и Дм. Мережковский, З. Гиппиус, с другой, трудно было, например, ожидать, что Волошиным будет написано и опубликовано в российской прессе главное стихотворение о Первой мировой войне – по существующему мнению, таковым стало стихотворение Блока «Петроградское небо мутилось дождем...» (написано 1 сентября, опубликовано в «Русском слове» 21 сентября 1914 г.). Едва ли можно было ожидать от Волошина и патриотических стихов, чем отметились в первые месяцы войны многие поэты, например, Г. Иванов, М. Кузмин или, скажем, С. Городецкий, про которого К. Чуковский писал: «Он форсированно и демонстративно патриотичен» (Чуковский 1997: 68). Примечательно и то, что Волошина не было в России в момент начала войны: незадолго до этого он отправился, по приглашению Маргариты Сабашниковой, в Швейцарию на строительство антропософского храма Иоганнес-Бау (Гетеанума). Считается, что как раз в момент объявления войны Германией России Волошин прибыл на место строительства в селение Дорнах (на границе с Германией и Францией). Об этом есть запись в его блокноте, это проходит лейтмотивом в письмах ко многим адресатам: «Я приехал буквально с последним поездом: всю дорогу вслед за мной прекращались сообщения, точно двери за спиной запирались. ... Я чувствовал себя одним из нечистых животных, запоздавших и приходящих в ковчег последним» (Волошин 2003: 513), см. также (Волошин 1995: 352). Об этом, собственно, и одно из стихотворений Волошина о войне – «Под знаком Льва», написанное в августе 1914 г. в Дорнахе (опубликовано в «Русской мысли», 1915, № 4):

Томимый снами, я дремал,
 Не чуя близкой непогоды;
 Но грянул гром, и ветер упал,
 И свет померк, и вздулись воды.

И кто-то для моих шагов
 Провел невидимые тропы
 По стогнам буйных городов
 Объятой пламенем Европы.

Уже в петлях скрипела дверь,
 И в стены бил прибой с разбега,
 И я, как запоздалый зверь,
 Вошел последним внутрь ковчега.

Приведенное стихотворение, как и некоторые другие, вошло в книгу стихов 1915 г. с красноречивым названием «Anno mundi ardentis. 1915» («Год пылающего мира»); опубликована в 1916 г.). Антивоенные настроения Волошина, понимание им войны как истинного безумия выразились здесь в свойственной ему манере письма с библейскими аллюзиями, яркой образностью и экспрессией.

Однако война осмыслялась Волошиным не только поэтически, но и публицистически. Военная публицистика Волошина сложилась в Париже, куда он стремился и прибыл в начале 1915 г., а пробыл там около года. «Впечатления М. Волошина о военном Париже, – пишет И. В. Купцова, – были противоречивыми. С одной стороны, он отмечал изменившийся уклад жизни города: закрытые театры и музеи, магазины с аншлагом “персонал мобилизован”, прекращение трамвайного движения, погасшие фонари, закрытые ставни окон в ожидании немецких цеппелинов. С другой стороны, изменившийся Париж был не только траурен, но и праздничен: флаги на домах, дающие концерты группы артистов в пользу разных касс. М. Волошин обращал внимание на знаки войны, отмечая ее цвет (серо-голубой защитной формы) и звуки (цеппелины, разрывы осветительных бомб, выстрелы)» (Купцова 2014).

Когда речь идет о статьях Волошина военного периода, надо иметь в виду несколько моментов.

Во-первых, Волошин – русский поэт – пишет, по существу, о войне Франции с Германией. Франции, судьба которой волновала его едва ли не больше, чем судьба России, и всеобъемлющее влияние которой на него хорошо известно – вспомним слова Цветаевой: «Ссылка его была всегда на Францию. Оборот головы всегда на Францию. Он так и жил, головой, обернутой на Париж» (Цветаева 1995: 430). О французских «истоках» творчества Волошина см., к примеру: (Пинаев 2009).

Во-вторых, публикации Волошина – это не газетные репортажи, в привычном понимании, о событиях на войне. Известен тот факт, что Волошин получил, по протекции Анастасии Чеботаревской, предложение

от газеты «Биржевые ведомости» писать очерки о художественной и литературной жизни военного Парижа. Такой жизни в Париже, по убеждению Волошина, не было, поэтому, предполагая в целом давать картины воюющей Франции, фокус своего внимания он сосредоточил на одном – на молодом, постсимволистском поколении представителей французского художественного мира, прежде всего поэтического, которое по «поразительному безрассудству» правительства Франции оказалось на войне. «Все литераторы, поэты, художники – в траншеях», – писал Волошин редактору «Биржевых ведомостей» М. М. Гаккебушу 26 апреля 1915 г. и подчеркивал при этом, что ему интересны «психология, идеалы и искусство того поколения, которое ... выносит на себе войну» (Волошин 2011: 336).

В-третьих, до поездки дела с российской прессой у Волошина складывались сложно (он даже определял это как бойкот по отношению к себе), поэтому он с готовностью согласился публиковаться в крупнейшем российском издании не только политико-экономического, но литературного содержания (напомним, что в течение 1915 – начала 1916 г. в «Биржевых ведомостях» печатались и главы документальной повести Н. Гумилева «Записки кавалериста»).

В-четвертых, и это немаловажно отметить, Волошин всегда отрицательно относился к газетной «полуправде», «загрязняющей мысль» – ср. в письме М. Сабашниковой от 28 октября 1905 г.: «Я с утра отравляюсь газетными телеграммами; это страшно вредно. Мысль загрязнена на целый день» (Волошин 2003: 514). Теперь он получил реальную возможность самому честно написать о войне, донести свое понимание войны до российского читателя.

Волошин подготовил для «Биржевых ведомостей» 9 статей под общим заглавием «Париж и война». Каждая из статей этого цикла имела и собственное заглавие, публиковались они с мая 1915 по март 1916 г. Все тексты можно разделить на две группы соответственно году публикации. Первая группа (1915) – это в основном статьи, посвященные французским литераторам, сражавшимся на фронте: «Поколение 1914 года» (первая статья, опубликованная 15 мая 1915 г.), «Литература в 1915 году», «Жертвы», «Верхарн», «Гробница поэта», «Маленькие недосмотры» (добавим также, что в газете «Речь» в 1916 г. вышла статья «Шарль Пеги»). В статьях второй группы (1916) – «Последний смотр», «Цеппелины над Парижем» и «Русский балет» – автор дал очерк Парижа на второй год войны, когда она обрела характер привычного, почти бытового явления.

Среди этих статей мы бы выделили третью по порядку опубликования – статью «Жертвы» (Волошин 2007: 495–500), которая вышла 26 июня 1915 г. в утреннем выпуске «Биржевых ведомостей». Выбрана она не случайно: волошинское понимание того, что свершалось в Европе, какие массовые и бессмысленные жертвы несла война, проступает здесь, полагаем, особенно ясно и емко. Плюс к этому, статья демонстрирует черты стиля и поэтики Волошина, в целом характерные для публикаций цикла «Париж и война».

Название статьи «Жертвы» задает ее тематический вектор, связанный с конкретной стороной войны – ее человеческими потерями. Структурно статья довольно четко делится на две части, в каждой из которых есть и размышления общего (философского, психологического) характера, и конкретика войны. Причем в достоверной ее передаче важная роль принадлежит единицам определенных лексических пластов – словам с семантикой войны и смерти и собственным именам, в первую очередь многочисленным антропонимам и топонимам.

Обозначенная заглавием тема сразу же «проступает» в тексте: первой же фразой автор сокращает дистанцию между читателем и войной, напоминает об уничтожающей сущности войны: «Когда новички приезжают на фронт, опытные солдаты твердо знают, кто из них будет убит: “Есть отмеченные”». Развивая далее эту мысль, Волошин пишет: «Есть солдаты, прошедшие всю кампанию . . . ни разу не тронутые. Есть другие, убитые в первый же день прибытия на фронт» и заключает: «Это два разных человечества».

В своих рассуждениях о двух видах человечества, о смерти, ее воплощениях на войне, Волошин как бы отталкивается от опыта участников войны, ссылаясь на их авторитет: «Солдаты на фронте говорят, что в сутках есть только одна секунда, когда подвергаешься опасности. В эту секунду совершается выбор между жизнью и смертью». Автор заметно акцентирует предопределенность смерти, ее неслучайность: «Все в жизни человека направляется и руководится случаем. Только смерть никогда не бывает случайна. Так же, как и рождение. Это две неподвижных и заранее данных точки. Все остальное – кратчайшее расстояние между ними». Однако в такой ситуации он не лишает человека «активного» начала: «. . . смерть всегда приходит как добровольное решение всего внутреннего существа человека».

Такое, страшное в своей ясности, утверждение важно для Волошина. Он пытается его раскрыть, продолжая линию самого начала статьи – о солдатах, «отмеченных» и «ни разу не тронутых» на войне. О вторых Волошин пишет подробно, каждой следующей фразой детализируя этот феномен: они «. . . заморожены смертью. Они присматриваются к ее ликам. Они вслушиваются в ее звуки. Они видят трупы, скорбят об убитых. Они слишком заняты ежедневным делом войны. Смерть совсем не входит в их расчеты. Поэтому она и не может коснуться их». И далее: они «идут на войну для того, чтобы победить, и побеждают. И возвращаются назад в жизнь». О первых же Волошин пишет коротко и образно: они «пришли на свидание с нею [смертью], и, если даже захотят избежать ее, она настигает их». Философия смерти у Волошина преломляется через психологию, мотивацию поведения человека на войне. В части воплощения смерти в образе «неизбежного свидания» эта философия выражается и притчей об Азраиле.

Напомним, что *Азраил* – это ангел смерти в мусульманской мифологии. Об Азраиле в русской поэзии мы писали в работе (Шестакова

2013), поэтому заметим только, что этот образ проходит через всю отечественную поэзию, а в начале XX в. возникает в ней в связи с русско-японской войной (ср. у Брюсова: Где над Мукденом, над Артуром парит бессменно Азраил. . .). В связи с ожидавшейся войной *Азраил* появляется у Блока в стихотворении «Милый друг, и в этом тихом доме. . .» (написано в 1913 г., но окончательный текст датируется августом 1914 г.): За твоими тихими плечами Слышу трепет крыл. . . Бьет в меня светящими очами Ангел бури – Азраил! Здесь он назван *ангелом бури*, олицетворяющим ожидание грядущих мрачных событий.

В статье «Жертвы» Волошин пересказывает притчу, смысл которой сводится к следующему: если Азраил кого-то выбрал, он найдет его в любом месте на земле:

«Есть такая мусульманская притча: ангел смерти Азраил в видимом облике проходил в Иерусалиме мимо дворца Соломона. – Кто этот прекрасный юноша, который так пристально поглядел на меня? – спросил Соломона один из придворных, сидевший на ступенях его трона. – Это Азраил – ангел смерти. Тот стал просить Соломона, чтобы он велел духам перенести его в Индию. Соломон приказал, и человек в ту же секунду был перенесен в Индию. Тогда Азраил пришел к Соломону и сказал: – Я потому так пристально поглядел на этого человека, что послан был за его душою в Индию и удивился, увидав его в Иерусалиме».

Закljučают притчу риторические вопросы: «Это ли не кратчайшее расстояние между двумя точками? Не это ли нетерпение любовника, спешащего на свидание?»

При философичности первой части статьи в ней находят отклик и реальные события Первой мировой войны, о которых Волошин был хорошо осведомлен. В начале статьи, во втором абзаце, он упоминает конкретные географические точки – места наиболее ожесточенных боев. Здесь проступает ономастический пласт текста – топонимы и гидронимы: *Шарлеруа* – бельгийский город (у Волошина: «. . .солдаты, прошедшие через бойню Шарлеруа»), *Мюлуз* и *Сен-Мийель* – французские города, *Изера* – река на юго-востоке Франции, в районе которой шло сражение («. . .бравшие Мюлуз, дравшиеся на Изере и под Сен-Мийелем»). Упоминается и самое крупное – Марнское сражение («Марнская битва») в районе реки Марна, в результате которого англо-французские войска остановили наступление германской армии. Эта линия на упоминание реалий войны получает продолжение, заметно прочерчивается во второй части.

Эта часть примерно в три раза больше первой по объему, что объяснимо – именно здесь тема жертв войны наполняется вполне реальным содержанием. Она раскрывается через голую статистику, перечни имен погибших литераторов, названия их произведений. Подчеркнем, что убитые поэты и писатели относятся Волошиным, по сути, к той части человечества, которая обречена на смерть: «Эти мысли приходят в голову, когда перечитываешь список 105 поэтов и писателей, убитых на войне».

Волошин не ограничивается этими общими данными, для него важно показать масштабы и динамику самого процесса уничтожения на войне цвета нации, полного обесценивания человеческой жизни: «В майском списке их было 95, в июньском – их 105, кроме того, 240 убитых учеников Ecole Normale, Ecole des Beaux Arts, Ecole des Chartes et Ecole Polytechnique [Нормальная школа (высшее учебное заведение в Париже, готовящее кадры преподавателей), Школа изящных искусств, Политехническая школа (высшее техническое учебное заведение Франции). – Л. Ш.]. Из университетских кругов убито 1800». Отметим, что в целом во время Первой мировой войны погибло около 300 французских поэтов и писателей.

Осмывая происходящее, Волошин, и как поэт, и как исследователь, выстраивает свое видение проблемы «Литература и война». Он выделяет три фазы, или три этапа, в освоении войны литературой, в особенности поэзией.

Первый этап – художественное отображение войны в недавнем, предвоенном прошлом как грядущего события (война как предчувствие). И в этом, подчеркивает Волошин, виден пророческий характер поэзии: «Поэзия пророческа по своему существу. ... Поэтому не надо удивляться тому, что в произведениях погибших поэтов мы найдем уже весь пафос и весь трагизм великой войны». Заметим, что в русской поэзии предчувствием войны исполнено стихотворение Блока «Милый друг, и в этом тихом доме...», о котором говорилось выше. И, конечно, такое предвидение отмечается не только в поэзии, но и, например, в изобразительном искусстве (можно упомянуть в этой связи одно из новейших исследований творчества чешско-немецких художников кануна Первой мировой войны, суть которого передана в тезисах доклада (Надеждина 2014)).

Второй этап, по Волошину, – это прямое, по горячим следам, отражение в литературе военных событий. Примечательна оценка им этой литературы как «ненастоящей»: «Все, что пока пишется о войне (кроме солдатских писем) в прозе и стихах, – это еще не настоящая поэзия, не художественная литература». При этом важность гражданского, публицистического начала в литературе о войне у Волошина сомнений не вызывает: «Каждый пишущий сейчас не имеет возможности (а быть может, и права) не считаться ни с гражданскими, ни с публицистическими задачами момента». И, как видно, такая позиция Волошина, при всем его пацифизме, непротивленчестве, воплотилась в его собственном опыте.

Наконец, *третий этап* – это глубокое художественное отображение войны после ее окончания, «еще много лет спустя».

Очевидно, что в связи с темой уже состоявшихся «жертв войны» поэту интересен феномен предвоенной литературы. Поэтому он обращается к произведениям, в которых война уже «нашла свое истинное художественное отображение, глубоко лирическое и объективное, страстное и правдивое», к авторам таких произведений, уже встретившим смерть на войне. Делает он это с разной степенью подробности, но выделяет среди всех поэтов особенно близкого ему – «апостола и проповедника»

Шарля Пеги (был убит 5 сентября 1915 г., через три дня после прибытия на фронт).

В разборе литании Пеги 1912 г. «*Prière pour nous autres charnels*» («Молитва о тех, кто погиб») Волошин выступает в своей литературно-критической ипостаси – как исследователь поэтики Пеги, как интерпретатор его творчества. И очень органично в ткань статьи влетает отрывок из этого произведения, которому, как считает Волошин, «нет еще ничего равного по патетической силе, по искренности и глубине чувства... о павших на полях сражений»:

Блаженны павшие за земную землю,
 Приявшие смерть в правой войне.
 Блаженны умершие торжественной смертью,
 Блаженны павшие в великой битве,
 Лежащие на земле лицом к Богу.
 Блаженны павшие на последней из высот.
 Посреди трофеев великих похорон.
 Блаженны павшие ради земного града,
 Ибо они плоть Града Господня,
 Блаженны принявшие смерть, ибо они вернулись
 В первичный прах, в изначальную глину.
 Блаженны павшие в правой войне.
 Блаженны вызревшие колосья, сжатые хлеба.
 Блаженны принявшие смерть, ибо они возвратились
 В изначальную персть, в послушную глину.

По мысли Волошина, в «нарастающих бесконечными повторениями одних и тех же слов» строфах Пеги (*Блаженны павшие, Блаженны принявшие смерть – Heureux ceux qui sont morts*) «явно слышатся народные рыдания “Со святыми упокой” великой панихиды о целом поколении».

За Шарлем Пеги следует большой скорбный список, составляющий мощный ономастический – уже антропонимический слой статьи. Волошин называет имена убитых и пропавших без вести поэтов и писателей: Шарль Психарн (1883–1914, за несколько лет до войны написал роман «Призыв к оружию»), Ален Фурнье (1886–1914, пропал без вести в первые месяцы войны), Жильберт де Жиронд («О психологических путях поколения, – пишет Волошин, – говорит судьба молодого критика и поэта Жильберта де Жиронд, который принял перед войной пострижение; 2 августа служил свою первую мессу; 3 августа простым солдатом уехал в армию; был произведен в капралы на поле битвы, был именован в приказе по армии, получил военную медаль, а в декабре убит под Ипром пулей в лоб, в то время как молился в траншее над трупом убитого товарища»), Робер де Юньер (1868–1915, поэт и прозаик)... Это также Андре Лафон, Луи Сайан, Фернан Дайр, Жедро, Пьер Жильбер, Лионель де Рис, Жан Л'Ивер, Мишель делла Торре, Ги де Кассаньяк, Пьер Жиписти, Клод Казимир-Перье, Шарль Дюма, Жан Нейраль... Среди них, как отмечает

Волошин, не только собственно поэты – это и романисты, и социологи, и критики, и историки, «но все и поэты, потому что никто во Франции не вступает в литературу, не выпустив обязательной книжки юношеских стихов».

В воспоминаниях о Волошине Александр Бенуа писал, что французскую литературу Волошин «знал не только по ее широким проспектам, но и по всевозможным закоулкам, а то и тупичкам» (Бенуа 1995: 441). В статье «Жертвы» это проявилось во всей своей полноте, не только в нанизывании имен, простом их назывании, но и в комментариях, подчас очень коротких: «Поэт-пересмешник Шарль Мюллер», «поэт красочной “Ярмарки пейзажей” Бенуа» [имеется в виду прозаик Шарль Бенуа. – Л. Ш.], а порой пространных, пропитанных болью и горечью от понесенных утрат: «Убит автор “Дома Глициний” – стихов, посвященных «Ангелу Скорби», – Эмиль Деспанс, который писал: “В жизни мне осталась одна любовь – без надежды, но такая нежная, что мне сладко чувствовать себя больным...”», Ален Фурнье (пропал без вести в первые месяцы войны), автор романа “Le grand Maulnes” (“Большой Мольон”), так поразившего год назад интонациями своеобразного, очень личного, очень тонкого, трагично безнадежного и в то же время глубоко ясного романтизма и особым даром фантастически просветить обыденные случаи жизни, исчез в смуте великих битв, затерялся среди миллионов, ушел в смерть, не оставив на земле своего тела».

В статье, с заданным в заглавии смысловым вектором, ключевые слова, очевидно, связаны с семантикой войны и смерти. По приводившимся выдержкам из текста было видно, что это слова *война* (и *военный*), *смерть* (с местоименными заменами: *она*, *с нею*, *с ее* ликами, *с ее* звуками), обратим внимание на сочетание *смерть на войне*, и на символ смерти *Азраил*; это и *гибель*, *бойня*, *трупы*, *убить*, *умереть*, *погибнуть*, *пасть*. Корпус военной лексики дополняют слова *армия*, *фронт*, *битва*, *сражение* (*поля сражений*, *поле битвы*), *солдат*, *капрал*, *пуля*, *тяжело раненный*, *госпиталь*, *брат* (город) и др. Самые частотные у Волошина, опорные это, конечно, слова, названные вначале – своего рода «острия» в тексте: существительные *война* (15), *смерть* (11), в переключку с которыми вступают эти же слова из литании Шарля Пеги, и глагол *убить* в основном в формах *убит*, *убитый* (9). Сгущение такой лексики не кажется навязчивым – эти слова как бы не могут не возвращаться, не возникать вновь и вновь. За таким сгущением, особенно заметным в коротких абзацах, в начале фраз (*Убит... Убит...*), за повторяемостью слов с семантикой смерти в особом – художественно-литературном контексте – не может не читаться мысль о том, сколь самоубийственна, разрушительна война для человечества, для культуры, мировой и национальной. В этой связи вспоминается и характерная черта Первой мировой войны – во многих случаях малозначимые результаты сражений при очень заметных, массовых жертвах (не случайно именно на этой войне возникло выражение «пушечное мясо»).

Ключевая лексика статьи в сочетании с географическими названиями, за каждым из которых встает отдельный военный сюжет, в сопряжении с большим массивом личных имен, за каждым из которых стоит отдельный человек определенного жизненного предназначения, а также в сочетании с приводимыми Волошиным цифрами придает тексту поистине трагическое звучание. Как кажется, постижению губительной сущности большой войны служит и то, что Волошин часто выстраивает текст, особенно в первой части, деля его на короткие абзацы. Это предполагает более длительные паузы, важные для осознания читателем того, что пытается донести до него автор.

Надо, однако, сказать, что Волошин вносит в статью и нотку оптимизма. Упомянув в финале тех литераторов, которые находятся в плену, лежат в госпиталях, он замечает: «...о них можно тоже радоваться, потому что они останутся живы...».

Как говорилось, статьи Волошина о мировой войне далеки от репортажей о боевых действиях сражающихся армий. Присутствующий в статьях ценный социокультурный и экзистенциальный опыт освоения войны позволяет рассматривать их как неотъемлемую часть широкого историко-культурного контекста эпохи Первой мировой войны.

ЛИТЕРАТУРА

- Бенуа Александр. «О Максимилиане Волошине». *Волошин Максимилиан. «Жизнь – бесконечное познание»: Стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения*. М.: Педагогика-Пресс, 1995: 441–443.
- Волошин Максимилиан. *«Жизнь – бесконечное познание»: Стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения*. Сост., подгот. текстов, вступ. ст., краткая биохроника, комм. В. П. Купченко. М.: Педагогика-Пресс, 1995.
- Волошин Максимилиан. *Собрание сочинений. Том 1. Стихотворения и поэмы 1899–1926*. Сост. и подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова; коммент. В. П. Купченко. М.: Эллис Лак, 2003.
- Волошин Максимилиан. *Собрание сочинений. Том 6, кн. 1. Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии*. Сост., подгот. текста А. В. Лаврова; коммент. Е. Л. Белькинд, А. М. Березкина, О. А. Бригадной и др. М.: Эллис Лак, 2007.
- Волошин Максимилиан. *Собрание сочинений. Том 10. Письма 1913–1917*. Сост. А. В. Лаврова, подгот. текста и коммент. К. М. Азадовского, В. П. Купченко и др. М.: Эллис Лак, 2011.
- Волошин Максимилиан. *Париж и война. Жертвы* <http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_paris.htm> 25.09.2014.
- Купцова Ирина. *Париж во время Первой мировой войны глазами М. Волошина* <<http://rosmir.iriran.ru/current.php?id=72>> 29.09.2014.
- Надеждина Елена. *Предчувствие взрыва. Образ «жертвы» в творчестве чешско-немецких художников накануне Первой мировой войны* <http://www.inslav.ru/images/stories/conf/Explosion_topics.pdf> 22.09.2014.
- Пинаев Сергей. «Парижа... строгий плен...»: «Французские» истоки творчества М.А. Волошина». *Творчество Максимилиана Волошина: Семантика. Поэтика. Контекст: Сб. статей*. Под общей ред. проф. С. Н. Пинаева. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 248–260.

- Цветаева Марина. «Живое о живом». *Волошин Максимилиан. «Жизнь – бесконечное познание»: Стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения*. М.: Педагогика-Пресс, 1995: 383–440.
- Черчилль Уинстон. *Мировой кризис*. М.; Л.: Государственное военное издательство, 1932.
- Чуковский Корней. *Дневник. 1901–1929*. М.: Современный писатель, 1997.
- Шестакова Лариса. «Мифоним *Азраил* в истории поэтического языка». В. А. Плунгян, Л. Л. Шестакова (отв. ред.) *Корпусный анализ русского стиха: Сб. научных статей*. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2013: 81–116.

Лариса Шестакова

ПРВИ СВЕТСКИ РАТ ОЧИМА ВОЛОШИНА-ПУБЛИЦИСТЕ

Резиме

Истраживање је посвећено публицистици Максимилијана Волошина из времена Првог светског рата. У центру анализе се налази чланак «Жртве» из циклуса «Париз и рат», који је Волошин припремио за «Берзанске новости». Констатујемо да се непромениви пацифизам Волошина, његово антиратно расположење испољава како у избору теме за чланак – песници, писци, уметници у рату, тако и у карактеру употребљених језичких средстава. Композиционо чланак је подељен на два дела и у сваком делу постоје и размишљања општег типа, и конкретни елементи рата. Да би уверљиво пренео ратну тематику Волошин важну улогу додељује издвојеним јединицама одређених лексичких слојева – речима са семантиком рата и смрти (*рат, кланица, смрт, лешеви, погинути, убити, умрети* и сл.) и личним именима, пре свега многобројним антропонимима и топонимима. Посебна пажња је посвећена Волошиновом осмишљавању проблема «књижевност и рат», етапама, у којима је уметничка књижевност, посебно поезија усвајала рат.

Кључне речи: Волошин, Први светски рат, публицистика, тема, композиција, лексика, лична именица.

Андрей Россомахин

Европейский университет в Санкт-Петербурге
a-gomaha@yandex.ru

ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ И ЕГО СТАТЬЯ «ЗА ЧТО МЫ ЛЮБИМ ЦИРК?»

В центре внимания работы – восхищение русского футуриста В. Каменского цирком. Рассматриваются его стихотворения и статья, посвященные цирку, а также биографические данные, раскрывающие участие поэта в цирке в Тифлисе в 1916 г., вследствие чего он называл себя Первым Поэтом Цирка. К данной статье прилагается текст В. Каменского «За что мы любим цирк?», а также фотография Каменского с циркачом Лазаренко, афиша для цирка и иллюстрация к стихам с темой цирка.

Ключевые слова: футуризм, цирк, Каменский.

The paper focuses on the pleasure that the Russian futurist V. Kamensky took in the circus. It analyzes his poems and an article dedicated to the circus as well as his biographical data which reveals this poet's days in the circus in Tbilisi in 1916. This is why he called himself The First Poet of the Circus. In the addition to the text, there is an article by V. Kamensky entitled "Why we love the circus", as well as his photograph with the clown Lazarenko, a poster for the circus and illustrations with the circus themes.

Keywords: futurism, circus, Kamensky.

Об интересе Василия Каменского к цирку можно судить уже по его первой поэтической книге *Танго с коровами* (М., 1914), куда вошла одна из «железобетонных поэм» под условным названием «Цирк Никитина»: в этой визуальной «поэме» упомянуты имена ряда артистов, это одновременно и своеобразная афиша/реклама циркового представления и попытка симультанной фиксации авторского впечатления.

Первые лекции Каменского о цирке относятся еще к концу 1916 / началу 1917 года: находясь в Тифлисе, он заключил контракт на 7 выступлений в Цирке братьев Есиковских, которые и состоялись 19–25 октября 1916 года, причем в последний день был бенефис поэта при участии всей цирковой труппы. Выступая в цирке, поэт в костюме Степана Разина и верхом на коне декламировал стихи из своего романа *Стенька Разин* и произносил хвалу цирку. Каменский немедленно восславил свою цирковую инициацию в стихотворении «Я – в цирке», опубликованном буквально через три недели в сборнике *Девушки босиком*; в этом витальном гимне упомянуты фамилии и сценические имена двух десятков циркачей:

Бумм – трали – ля.
 Чудо.
 Сегодня экстра-гастрольное
 Сверх-представление:
 Василий Каменский
 Верхом на коне
 Исполнит стихи –
 Грянет речь о Поэзии Цирка.
 (И снова как в детстве:
 Музыка. Блестки. Огни.
 Карусельная красота).

Я – Первый из Поэтов Мира,
 Кто на арене Цирка
 Величественно выступил
 В кафтане из парчи
 Верхом на вороном коне –
 Под куполом с трапециями
 Себе поставил Памятник.

О 19-е октября –
 Когда восславил я:
 Наездницу Верину и Викторию Харини
 Акробатов Китая Чин-ху –
 Рыжих клоунов Мишель и Этардо –
 Эквилибриста Джиованни –
 Дрессировщика лошадей Афанасьева
 Гладиаторов греков Трояно
 Ловких эксцентриков Донато и Поло
 На трапедии Элеонору
 Джигитовщиков Вано и Тамару
 Музыкальных клоунов Андро
 Дерби-жокея Феррони
 Шута-дрессировщика Дурнова

Кор-де-балет и сестер Арнольди
 Директора Есиковского
 Режиссеров Харини и Льва Хундадзе.
 Восславил всех яркоцветно
 Моих цирковых друзей.
 О 19-е октября.
 Толпа. Лошади. Атракционы.
 Ловкость. Быстрота. Риск.
 Бумм – трали – ля. Бум.
 (И снова как в детстве). (Каменский 1917: 134–136)

Как видим, Каменский с не меньшим восторгом считает себя Первым Поэтом Цирка, как и Первым Поэтом-Авиатором. Многочисленные объявления о его выступлениях появились в кавказской прессе, ряд сарка-

стических заметок – в столичных изданиях¹. Годом позже о своем цирковом дебюте Каменский с гордостью расскажет вновь, на этот раз в автобиографии 1918 года:

...Поэт пророчествовал расцвет современного цирка с участием лучших сил Единого Искусства Синтеза.

Буржуазная пресса Москвы и Петрограда осудили Поэта за демократизацию поэзии <...>. Еще бы, разве мол пристойно Поэту, хотя бы и народному – автору Стеньки Разина – выступать в цирке, в котором уличная простая публика даже не раздевается <...> (Утро России, Театр. газ<ета>, Нов<ый> Сатирикон, Ж<урнал> Журналов).

А вот Поэт прикоснулся к цирковой публике, к цирковым артистам и искренно-трепетно полюбил цирк, где чуткости и культурности и мастерства, и соборности в сотню раз больше любого театра всегда пошлой драмы с пошлыми актерами – сплошь бездарными дилетантами.

<...> Цирк преобразил Его, возродил, орадостил.

Поэт будто помолодел на 10 лет. (Каменский 1918: 185)²

Интересно сравнить этот отрывок с откликом очевидца, описывающим вечер 19 октября 1916 года в цирке братьев Есиковских: «Выехал на арену г. Каменский верхом, в костюме Стеньки Разина и звучным голосом приглашал публику отрешиться от взглядов на настоящий цирк как на балаган. – На цирковой арене, – сказал г. Каменский, должны подвизаться наравне с цирковыми артистами и представители науки, поэзии и искусства. На нем должны делать свое великое дело облагораживания нравов, обогащения умов ученые, философы, художники, поэты, музыканты и прочие представители науки и искусства, и я, – продолжал г. Каменский, – своим настоящим и, может быть, первым в мире выступлением как поэт футурист открываю новую эру для нашего искусства» (А. М. 1916: 4).

Через три месяца после циркового дебюта, 21 января 1917 года, Каменский выступил с лекцией «Поэзия цирка – Поэзия улицы – Поэзия спорта» в зале тифлисского Музыкального училища; тезисы лекции печатались в газетах: «От цирка Рима до цирка сегодня. Цирковая толпа. Любовь к круглой арене. Яркость. Ловкость. Быстрота. Риск. Цирковые артисты. Цирк будущего. Улица. Публика. Спорт» (*Тифлиссский листок*

¹ Так, в *Новом Сатириконе* в рубрике «Перья из хвоста» было перепечатано объявление из тифлисской газеты, сопровождаемое следующим пассажем: «Василий Каменский – рыжий. Лошадь – белая. По этим признакам публика только и может отличить их друг от друга» (*Новый Сатирикон* 47 (1916): 4). См. также: *Журнал журналов* 47 (1916): 16; *Театральная газета* 45 (1916): 15.

² На страницах этой биографии Каменский пишет также о своей детской зачарованностью цирком, и о том, что «покаялся, что как только вырастет большим, – поступит артистом в цирк и узнает все секреты закулисных тайн» (Каменский 1918: 57).

1917: 1). 14 февраля с этой же лекцией он выступил в Кутаиси, в Городском театре; затем 19 февраля – в Баку, в Театре братьев Маиловых; 24 февраля – в Армавире; 28 февраля – в Екатеринодаре, в зале Первой женской гимназии...

На этом цирковая деятельность Каменского отнюдь не завершилась. В октябре 1918 года, уже в Москве, Каменский вновь выступает верхом на лошади в Цирке Саламонского, а 6–7 ноября, к первой годовщине революции, Цирк Саламонского и Цирк Никитина ставят «апофеоз» Каменского «Кузнецы социализма». В начале 1919 года Каменский входит в состав Секции цирка при Театральном отделе Наркомпроса – первого советского административного органа, призванного обновить и революционизировать цирковой репертуар.

13 марта 1922 года Каменский выступает с докладом «Современный стиль (гротеск, циркизм, американизм)» в Центральном доме работников просвещения и искусств в Москве. Наконец, 20 и 23 марта 1924 года в Замоскворецком драматическом театре состоялась премьера его цирковой мелодрамы «Гений случая, или Роковая наездница» (постановка В. Образцова), а с 1926 года для циркового представления была переделана его поэма «Емельян Пугачев». Не подлежит сомнению, что, по крайней мере, целое десятилетие контакты Каменского с цирком были очень плотные. Например, в ноябре 1928 года он принимает участие в вечере госцирков в Мюзик-холле ([Аноним] 1928: 12).

Тема «Цирка» еще несколько раз возникнет в стихах Каменского³, при этом весьма важным для творческой биографии поэта станет публикация в марте 1923 года большого экспериментального стихотворения «Жонглер» в первом номере организованного Маяковским журнала *ЛЕФ*. Это стихотворение, воспевающее «слововольность», «словозвонную бесцель», «бессмысленную айзу», декларировало особый цирковой топос поэтического призвания:

<...> Пой песню, смейся и сияй
 Бессмысленным глиором.
 Поэтом будь-зайли-зайяй,
 Будь истинным жонглером.
 Бросай-лови.
 Дороже струй
 Блеск вскинутого слова.
 Осанна вий.
 И торжествуй
 В час звонкого улова.
 Событий ярких горизонт

³ Например, в стихотворении «Акробатка» (Каменский 1925: 13). Более ранняя публикация этого стихотворения нам неизвестна; по всей видимости его следует датировать 1916–1918 годами: в РГАЛИ хранится автограф с элементами старой орфографии (Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 3).

Мы претворим в пунцарий.
 Гори-озон,
 Греми грозон –
 И молнепронзь гонцарий.
 Мудрец – я верю тайнам чар –
 Волшебным перезовам,
 И кольцам сказочных вещар
 Запястьям бирюзовым.
 Певец – я жажду пенья птиц
 И северных сияний,
 Игру, играющих зарниц
 Судьбу словослияний.
 Пророк – провижу грань вселен,
 Грядущей гениэмы,
 Когда весной в цветах зелен
 Взойдут без слов поэмы.

Жонглер – я точен барчум-ба
 В бессмысленности айзы:
 Бросая диск на чарум-ба
 Пою всем-баралайзы.

Искусство мира – карусель –
 Блистайность над глиором
 И словозванная бесцель,

И надо быть жонглером. <...> (Каменский 1923: 46; курсив наш)⁴

Аполитичное воспевание беспредельной творческой свободы и игры стало поводом для резкой критики со стороны деятелей РАППа. Наиболее внушительно прозвучал вывод Л. С. Сосновского (занимавшего к тому же пост члена Президиума ВЦИК) в статье «О якобы революционном словотворчестве»: «Только маленькая горсточка утонченно переживающих события интеллигентов в нетерпении (или из дурашливого юродства) пытается, игнорируя медленное культурное развитие народа, перепрыгнуть через его язык и объявить новое слово – “Бряцальную Словенту”» (Сосновский 1923: 249–250). Через семь лет «Жонглер» аукнется Каменскому в куда более авторитетном издании – в Литературной энциклопедии, где наряду с аттестацией его как представителя «мелкобуржуазной деклассирующей интеллигенции» будет следующий пассаж: «Революционность [Каменского] оказалась столь же поверхностной, чисто эмоциональной, не подкрепленной мировоззрением, как и его дореволюционное “народничество”». Ярче всего это сказалось в стихотворении “Жонглер”, напечатанном в № 1 журнала *ЛЕФ*:

⁴ Вариант стихотворения, хранящийся в РГАЛИ, имеет подзаголовок «Цирк словотворчества» (Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 5). Установка Каменского «будь истинным жонглером» вскоре была поддержана молодым Семеном Кирсановым в программном стихотворении «Мой номер» (1925), типографически оформленном в виде фигуры циркача, идущего по канату. Это «формалистическое трюкачество» критики припоминали Кирсанову в течение нескольких лет.

Искусство жизни – карусель,
 Блистайность над глиором
 И словозвонная бесцель,
 И надо быть жонглером...» (Мустангова 1931: стб. 83–85)

Каменский не мог не учесть столь серьезных обвинений. Уже с середины 1920-х упрощаясь и мутируя к сервильному «среднесоветскому» соцреалистическому канону, он, однако, до конца не утратил присущей ему искрометности, что ощущается в его письмах и некоторых неопубликованных вещах. Своеобразный «циркизм» (словечко из эпохи 1920-х) его характера и творческого стиля поддерживался и многочисленными цирковыми знакомствами. Неслучайно в редчайшей саморекламной «Однодневной газете Василия Каменского» (выпущена в Сухуми к лекции 16 марта 1920 года) Каменский наряду с упоминанием своего друга и «великого гостя» Николая Евреинова упоминает также и артистов Цирка Гамкрелидзе, называя их «яркими друзьями Поэта».

К числу наиболее известных цирковых деятелей, с кем был дружен Каменский, можно отнести легендарного борца Ивана Заикина (1880–1948) – после обучения в авиа-школе Анри Фармана в Париже Заикин стал одним из самых первых русских авиаторов⁵, выступая впоследствии в России и Европе под сценическими именами *Капитан воздуха* и *Король железа*. После революции Каменский близко сдружился с уже знаменитым клоуном Виталием Лазаренко (1890–1939), чья слава многократно возросла в советские годы⁶ – клоун-сатирик, акробат и прыгун, Лазаренко стал заслуженным артистом РСФСР в 1933 году. В своих выступлениях он создал маску философствующего клоуна-босяка; будучи сыном шахтера, называл себя «Шут Его Величества Народа» и «Сын Донбасса». Цирковые афиши Лазаренко в 1920-е своей витальностью и эффектной рекламой напоминают афиши футуристических гастролей Каменского 1914–1917 годов. Интересно, что на некоторых из этих афиш (равно как и в газетных объявлениях) печатался стихотворный дифирамб Каменского в честь Лазаренко:

Прыгунствуй, Яркий Лазаренко,
 Рекордствуй в воздухе, лихач,
 Летай, как легкая керенка,
 Авто-Циркач, Центро-Смехач!
 Бум-тра-ля-ля, бум-тра-ля-ля.

⁵ Заикин получил удостоверение пилота в августе 1910 года, то есть стал одним из самых первых русских авиаторов, на два года опередив в этом Каменского. Впрочем, летная карьера Заикина завершилась в конце того же года, после аварии, невольным виновником которой оказался писатель Куприн, описавший это происшествие в очерке «Мой полет».

⁶ Интересно, что в 1920 году Лазаренко исполнял на арене московского Второго государственного цирка «Советскую азбуку» Маяковского и антре «Чемпионат всемирной классовой борьбы», написанное Маяковским специально для него.

Подобно радуге венчальной
 Всех опоясывай вокруг:
 Ты будь для нас всегда встречальный
 И радостный и звонкий друг.
 Тра-та-та, тра-та-та!⁷

Имя Лазаренко Каменский несколько раз упоминает в *Нашем журнале* (1922); более того, на страницах этого журнала он даже помещает «Хронику цирка», – учитывая большую редкость издания, имеет смысл воспроизвести ее в завершение нашего экскурса. Как и в уже упомянутых выше визуальной поэме «Цирк Никитина» и стихотворении «Я – в цирке», как и в публикуемой ниже статье «За что мы любим цирк?», в этой «Хронике цирка» названо почти два десятка имен, которые вновь демонстрируют неизменную заинтересованность Василия Каменского в цирке и его близость людям цирка. –

- Знаменитый жонглер Энрико Растрелли гастролирует в Милане.
- Борец Иван Поддубный выступает в Одессе.
- Известный рекордсмен Ян Спарре летом уезжает в Нью-Йорк, на всемирную олимпиаду от России.
- Наездница М<осковского> Г<осударственного> Ц<ирка> Мария Малышева упала с лошади, вывихнув оба колена.
- Сейчас в 1-м М.Г.Ц. Виталий Лазаренко летает под куполом на аэроплане собственной конструкции. Номер называется «Обозрение Москвы с птичьего полета».
- Н. А. Никитин, жонглер на лошади, с успехом выступает в Палермо, цирк Готте.
- В Харькове цирк Ефимова.
- В Риге цирк Саломонского–Бредфорд.
- В Тифлисе и Баку цирки принадлежат коллективам артистов.
- Борец Иван Заикин выступает в Риме.
- М.Г.Ц. готовит к постановке большую пантомиму «Зеленый черт». Ставит В. Труцци. В роли черта Вит. Лазаренко.
- В Саратове с 1 апреля будут строить новый зимний цирк.
- Во 2-м М.Г.Ц. С. и Д. Альперовы, Бим-Бом, Чернов, в 1-м Танти, Лазаренко, Цаппа, Манон, В. Труцци пользуются – широким ярким успехом.
- Известный борец Иван Шемякин живет в Петровске (Дагестанской обл.), служит на рыбных промыслах.
- 14 мая цирки в Москве закрываются на лето. Труппа распускается. Администрация наконец-то решила ангажировать из-за границы новые силы (*Наш журнал* 2, 1922: 11).

⁷ Это стихотворение Каменский записал в альбом Лазаренко в 1919 году (альбом хранится в РГАЛИ: Ф. 2087 (В. Е. Лазаренко). Оп. 1. Ед. хр. 54). Не исключено, что специально для Лазаренко было написано и стихотворение «Выход рыжего», в котором использован тот же самый рефрен «Бум! Тра ля ля!» (см. приложение; автограф в РГАЛИ: Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 3).

Публикуемая ниже рукопись представляет собой черновой автограф статьи или лекции. Место хранения: РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 170. В рукописи 5 листов. Написано карандашом, по правилам новой орфографии; почерк убористый, в тексте есть исправления. Датировка отсутствует. Можно предположить, что текст написан в середине 1920-х, вполне возможно, что в 1925/1926 годах, именно в это время гастролировал в советских государственных цирках упомянутый в тексте Клифф Аэрос, известный немецкий трюкач.



В. Каменский и клоун-прыгун В. Лазаренко. Фото начала 1920-х (?).

Цирк — Колизей — Цирк
 ≡ ПРИЕХАЛ ≡
**Виталий
 ЛАЗАРЕНКО**
 Сын Донбасса



Только на три дня
 КТО ПРИЕХАЛ???

**Виталий Лазаренко
 КТО ОН???** ОН-
Шут народа!

СЫН ШАХТЕРА Парамоновского рудника!
 ОН-Из нашей среды
 Творец пролетарского искусства
 Любимец народа.

Прыгунствуй, яркий Лазаренко,
 Рекордствуй в воздухе, дичак,
 Летай, как легкая керенка,
 Авто-циркач, центр-смехач!
 Бум-тра-ля-ля, бум тра ля ля!
 Подобно радуге венчальной,

Всех опоясывай вокруг.
 Ты будь для нас всегда встре-
 чальный
 И радостный и звонкий друг
 Тра-та-та, тра-та та!

В. Каменский.

Афиша гастролей В. Лазаренко со стихотворным дифирамбом В. Каменского.
 1927.

ЛИТЕРАТУРА

- А. М. «Футуризм в цирке». *Кавказское слово* 22 октября 1916: 4 (цит. по: Крусанов А. В. *Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор)*. В 3 т. Т. 2. Кн. 2. М., 2010. С. 54).
- [Аноним]. «Поэт Василий Каменский». *Цирк и эстрада* 17 (1928): 12.
- Журнал журналов* 47 (1916): 16.
- Каменский В. *Девушки босиком*. Тифлис, 1917.
- Каменский В. *Его-Моя биография Великого Футуриста*. М., 1918.
- Каменский В. «Жонглер». *ЛЕФ* 1 (1923): 46.
- Каменский В. «Акробатка». *Цирк* 1 (1925): 13.
- Мустангова Е. «Каменский В. В.». *Литературная энциклопедия*. В 11 т. Т. 5. [М.], 1931. Стб. 83–85.
- Наш журнал* 2 (1922): 11.
- Новый Сатирик* 47 (1916): 4.
- Сосновский Л. «О якобы революционном словотворчестве». *На посту*. 1923. Кн. 2–3. С. 249–250.

Театральная газета 45 (1916): 15.

Тифлисский листок 21 января 1917: 1 (цит. по: Крусанов А. В. *Русский авангард: 1907–1932. (Исторический обзор)*. В 3 т. Т. 2. Кн. 2. М., 2003. С. 56).

Андреј Росомахин

ВАСИЛИЈ КАМЕНСКИ И ЊЕГОВ ЧЛАНАК
«ЗБОГ ЧЕГА МИ ВОЛИМО ЦИРКУС?»

Резиме

В центру пажње нашег рада је одушевљеност руског футуристе В. Каменског циркусом. Анализирају се његове песме и чланак, који су посвећени циркусу, а такође биографски подаци што разоткривају учешће песника у Циркусу браће Јесиковских у Тифлису 1916 г., где је у седам наступа, у костиму Стејке Разина рецитовао стихове из свог романа, услед чега и проглашава себе за Првог Песника Циркуса. Током 1918. он наступа у Москви у Циркусу Никитина и Саламонског, а потом улази у секцију за циркус при Народном комесаријату за просвету. Током 1920-их Каменски у више наврата држи предавање о циркусу, а његова поема *Јемелан Пугачов* адаптирана је за циркуску представу.

Уз овај текст су приложени чланак В. Каменског «Због чега ми волимо циркус?», као и фотографија Каменског с кловром Лазаренко, плакат за циркус и илустрације уз песме с темом циркуса.

Кључне речи: футуризам, циркус, Каменски.

Василий Каменский
[«За что мы любим цирк?»]

Зачем разводить теорию значения цирка, как массового зрелища, – это слишком рассудочно.

Не лучше ли обратиться непосредственно к своим взволнованным чувствам, вызванным цирковым представлением, чтобы «практически» осознать свою крепкую любовь к цирку.

За что мы любим цирк?

Да вот.

Вечером где-то на тротуарах шумной улицы случайно встречаемся мы друг с другом, стремительно разговариваем, закуриваем, кто-нибудь из знакомых подходит еще, а если простоим еще две минуты, подвертывается еще приятель с портфелем (бежит с заседания), и в момент мы разом решаем идти в цирк.

И весело идем всей товарищеской компанией на Цветной бульвар⁸.

По мере приближенья к цирку наша бодрость растет, нам радостно предчувствовать панораму представления, мы хохочем громко и задорно, мы упорно острим, мы бойко шагаем и – главное – мы очень довольны, что идем в цирк.

И с нами идет вся улица, много таких же.

Гремит оркестр. Море огней, море голов.

Приятно высокое небо купола, где, как облака, подвешены аппараты.

Приятен смыкающийся людской круг.

Приятно ощущение циркового бодрящего воздуха.

Оркестр гремит галоп.

Началось: сразу – «быка за рога», – оп-ля!

Бешеным темпом вылетает розовая наездница на черной красавице-лошади.

Сразу дается тон радости: так бы вот и попробовать поездить-поскакать.

Быстрый номер кончен.

Гром рукоплесканий.

Смена: выбегает клоун Шафрик⁹ с собакой, на голову которой надета ловко сделанная лошадиная голова, и хвост у собаки сделан по-лошадиному, и сбруя надета.

⁸ Московский цирк на Цветном бульваре – один из старейших в России, основан в 1880 году цирковым наездником и акробатом Альбертом Саламонским. В 1919 году «Цирк Саламонского» преобразован в «Первый государственный цирк». О выступлении Каменского в этом цирке см. в предисловии к данной публикации.

⁹ Шафрик Станислав Юзефович (1884–1953) – клоун-дрессировщик. Участвовал в различных цирковых труппах как гимнаст, эквилибрист, в клоунском буффонадном антре (партнер – Вато). После Первой мировой войны работал главным образом в цирках Поволжья как дрессировщик и клоун-буфф (по афише – «Модерн-рыжий Шафрик»). С начала 1920-х выступал в маске клоуна-сатирика, создавал по собственным сценариям

Словом, – карликовая лошадь и клоун обращается с ней, как с лошадью.

И вдруг искусственный хвост у этой лошадки нечаянно сдвигается на бок, а вместо него мы видим торчащий обрубленный собачий хвост.

Цирк дрожит от смеха.

Смена: Карен Гассель¹⁰ показывает высшую школу верховой езды.

Поток аплодисментов.

Дальше работают трио Цаппа – римские гладиаторы¹¹: здесь общее внимание наших физкультурников напряжено, как мускулатура акробатов. Цаппа не перестают улыбаться в самых трудных местах.

Это действует заразительно: хочется быть таким же упругим, гибким, сильным, здоровым.

По телу бежит дрожь зависти.

Смена. Экзотический аттракцион.

В манеж с криком и визгом выбегает яркоцветная труппа – 10 арабов Бен-Али-Могамед¹².

Неизвестно, где и когда пришлось бы увидеть физическое мастерство арабов (или даже просто самих арабов), а тут видишь на арене таких изумительных виртуозов сальто и мельниц, что весь, вместе со всем цирком, горишь в восторге и без конца хлопаешь в ладоши.

Цирк грохочет в радостях, вгоняя в окончательный азарт мелькающих арабов.

Смена. Оркестр играет тихий вальс.

Бесшумно скользят на велосипедах известные трюкисты «4 Польди»¹³. Металлически-ослепительно блестят в быстроте велосипедные части и ездоки-акробаты.

У Польди учишься, как надо уметь пользоваться машиной до совершенства.

сюжетные пантомимы с участием дрессированных животных, в том числе на политические темы («Конференция в Локарно», «Заговор императрицы», «Антирождество» и др.).

¹⁰ Имеется в виду наездница фрокен Карен Гассель, сведений о ней найти не удалось.

¹¹ Речь о номере «Римские гладиаторы», появившемся в России благодаря итальянской цирковой труппе Цаппы. Номер состоял из акробатических пирамид с элементами гимнастики на кольцах. Как правило, перед номером демонстрировалась короткая интермедия – костюмированные сценки, изображавшие бой гладиаторов.

¹² Фотографию «арабской труппы «Бен-Али-Магомед»» («11=арабов=11: прыжки и пирамиды») см. в журнале: Цирк массам. 1925. № 6. 20 сентября. С. 13. Отметим попутно, что артисты могли брать себе псевдонимы на короткий срок и регулярно менять аттракционы. Кроме того, использование амплуа экзотических «арабов» было весьма распространено как в дореволюционном, так и в раннесоветском цирке, особенно фокусниками и иллюзионистами.

¹³ Польди – цирковая династия. Здесь, вероятно, речь идет о велофигуристах Михаиле Иосифовиче (1885–1937), Елене Мефодиевне (1888–1973) и Юлии Туаль (наст. имя Екатерина Яковлевна Осинкина; 1891–1966). С 1915 г. Михаил и Елена отделились, а Юлия и сестры Анжелика и Тамара Феррони создали номер «Велофигуристки Трио Польди»; в работе впервые участвовали дрессированные собаки.

Дальше – вдруг веселая смена: знакомый нам всем клоун Альперов¹⁴ (с Максом¹⁵) задорно веселит нас своим аховым голосом, преподнося злободневное остроумие.

Ядреным смехом отвечает ему цирк.

Смена. Дальше великолепный дрессировщик лошадей Г. Адольфи¹⁶ устраивает (в пику Голейзовскому¹⁷) чудеснейший лошадиный балет, в котором балерины-лошади очаровывают восхищенных зрителей своей грациозностью и дисциплиной.

Смена, – сплошное волнение, гвоздь вечера, мировой аттракцион «Полет смерти» Клифф-Аэрос¹⁸.

Предупреждение от дирекции: хотя номер «головокружительный», но, мол, вполне безопасный, т. к. является привычной работой артиста.

Головы (после всяческих церемоний приготовления) всего цирка скинуты круто вверх так, что трещит шея.

Клифф-Аэрос залез под самый купол и уперся там спиной в потолок, намечая руками свой путь падения-полета по прерывающимся узким желобообразным тропинкам.

Настает момент: цирк замирает, – ах...

Клифф-Аэрос ныряет в пространство, как в воду.

Летит пулей. На арене его подхватывают.

Все рады, что артист вернулся на землю невредимым и сияющим от успеха.

Смена. «4 Ругби»¹⁹, люди-мячики.

После «Полета смерти» дивно, как на даче, отдыхаешь на этом спокойно-виртуозном номере пружинных сальто-морталистов.

Смена. Французские эксцентрики Арманд и Цереп²⁰ работают смешно до остроты бритвы и легко-ловко, будто развлекаются дома.

¹⁴ Альперов Сергей Сергеевич (1859–1923), в 1895 году вместе с Б. М. Мухницким создал клоунский дуэт «Альперов и Бернардо»; с 1910 года стал выступать с сыном Дмитрием (1895–1948) – вероятно Каменский мог иметь в виду обоих представителей этой цирковой фамилии. Младший Альперов начинал как акробат-эксцентрик, после 1914 года стал выступать как клоун-сатирик. Принимал участие в постановке пантомим «Махновщина» по сценарию В. Масса (1929) и «Москва горит» В. Маяковского (1930) в Московском цирке на Цветном бульваре.

¹⁵ Макс (наст. имя Макс Высокинский) – популярный клоун, партнер и наставник С. С. Альперова. В начале цирковой деятельности акробат и эквилибрист; в 1907 году вступил в известную в те годы акробатическую труппу Дельвари. Позднее начал выступать вместе с клоуном Флоренсом, а потом составил дуэт с Альперовым.

¹⁶ Имеется в виду знаменитый шведский дрессировщик Густав Адольфи.

¹⁷ Голейзовский Касьян Ярославич (1892–1970) – артист балета, балетмейстер, хореограф. В 1916 г. организовал собственную студию «Московский Камерный балет», занимаясь поиском новых средств хореографической выразительности.

¹⁸ Клифф Аэрос (наст. имя Julius Jäger; 1889–1952), знаменитый немецкий трюкач, демонстрировавший «падение» из-под купола цирка по сложной системе разомкнутых желобов. Гастролировал в советских госцирках в 1925–1926 гг.

¹⁹ Возможно, от англ. *rugby* (регби). См. рекламное объявление: «4 Ругби люди-мячики. Французский аттракцион» (Цирк массам. 1925. № 7. 4-я стр. обложки).

²⁰ Арман и Цереп – дуэт акробатов, прыгунов-эксцентриков, каскадеров. Восхищали зрителей «воздушными полетами», впоследствии стали преподавателями пластики

Смена. Планет²¹ грудью ловит снаряды из пушки.

Его сменяют для конца лошади-скакуны.

И весь вечер, после каждого номера, выбегает на арену коверный клоун Чарли-Чаплин²², – этаким маленьким, но удаленьким, черненьким человечек в котелке, бесконечно находчивый любимец всеобщий, особенно верхних ярусов.

Программа кончена.

Пережиты, пережиты, пережиты самые различные ощущения радости, бодрости, удивленья, веселья, острого до захвата духа удовольствия.

Программа ярких смен насыщает до отказа.

Уходишь взволнованно-изумленным и даже слегка утомленным от сильных сопереживаний.

Массовая неизменная любовь к цирку не остывает, – напротив, растет и крепчает.

Цирк, – это наши мускулы, наша кровь, наши волнения, наше веселье пролетарской улицы, наше громадное коллективное очарование, наше восторженное здоровье.

Цирк, – это наше любимейшее зрелище, – всегда поднимающее, всегда удивляющее.

Цирк, – наш сияющий отдых.

Арена – ладонь человечества, где можно встретить мастерство физической виртуозности народов всех стран.

И только на арене цирка мы можем увидеть бенгальских тигров, индийских слонов, белых медведей, удавов и других страшных зверей, подвластных только циркачу-хозяину.

Цирк, – наша ядреная народная любовь.

Да здравствует великий наш цирк!

Подготовка текста, публикация и комментарий

Светланы Казаковой и Андрея Россомехина.

Статья Андрея Россомехина

в созданной кинорежиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом в Ленинграде школе «ФЭКС» (Фабрика эксцентрического искусства).

²¹ Не ясно, кто скрывается за этим псевдонимом. Рекламные объявления «Планет. Жонглер ядрами. Французский аттракцион» встречаются в журналах 1920-х годов. По-видимому, первым кто еще в XIX веке продемонстрировал экстремальный аттракцион с ловлей пушечных ядер, был Джон Холтум (John Holtum; 1845–1919).

²² Знаменитый американский комик Чарли Чаплин (Чарльз Спенсер Чаплин; 1889–1977) стал своеобразным культурным героем в советской России; танцевальные, эстрадные и цирковые номера в образе Чарли были очень распространены вплоть до 1930-х гг. Так, например, большой популярностью пользовался эстрадный номер «Чарли Чаплин, Пат и Паташон» в исполнении П. Березова, Н. Черкасова и Б. Чиркова. Одно из неопубликованных стихотворений Каменского называется «Чарли Чаплин».

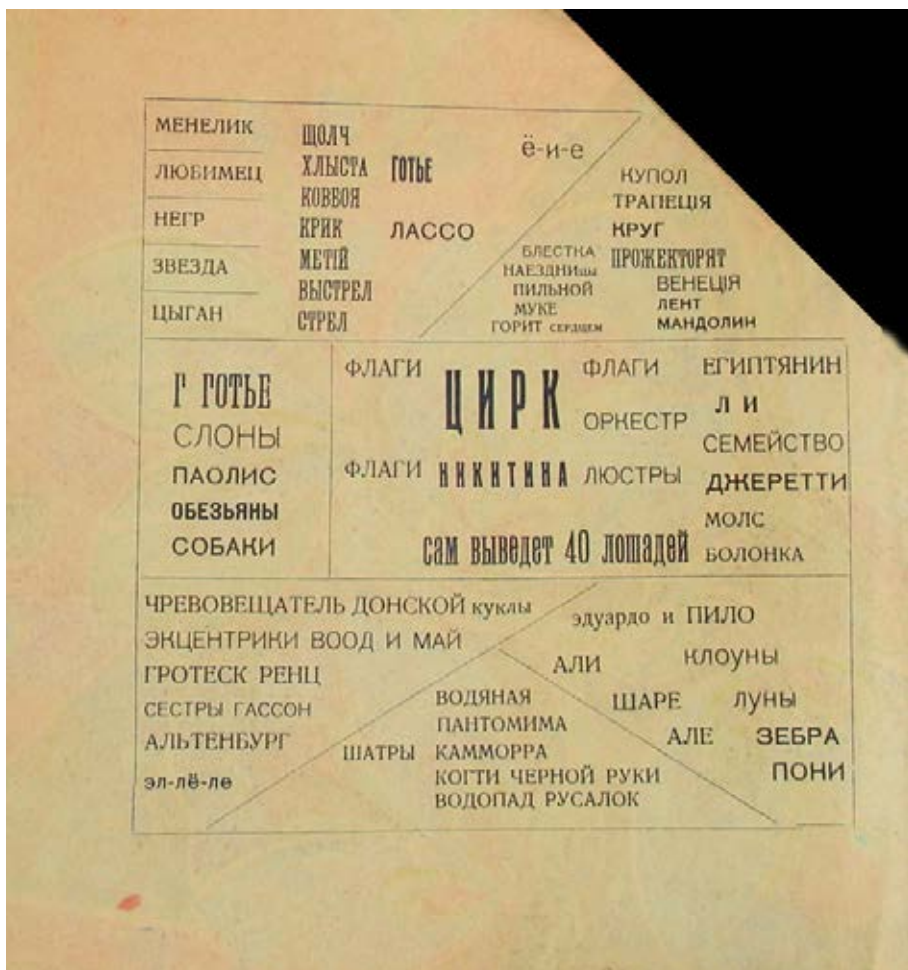
Приложение.

ВЫХОД РЫЖЕГО²³

Эй вы – пришедшие сюда смеяться,
 Смотрите, слушайте,
 Как рыжий шут
 Над вами будет издеваться...
 Бум! Тра ля ля!
 Бум! Тра ля ля!
 Я – ваше отраженье; мой колпак
 Для вас, конечно,
 Эмблема мудрости...
 А я... хха... ха! – непромокаемый дурак...
 Бум! Тра ля ля!
 Бум! Тра ля ля!
 Как в зеркале, все пошлые кривлянья
 Правдиво покажу
 И только скрою,
 Как в жизни, острые страдания...
 Бум! Тра ля ля!
 Бум! Тра ля ля!
 Кто человек? С беззубым смехом
 Шут спрашивает вас...
 Паяц! Хха-ха! Паяц!
 Звучит ответным жалким эхом...
 Бум! Тра ля ля!
 Бум! Тра ля ля!
 Эй вы – пришедшие сюда кривляться,
 Как умные шуты,
 Плачьте! а я буду
 Смотреть на вас и издеваться!
 Бум! Тра ля ля!
 Бум! Тра ля ля!

[Конец 1910-х]

²³ По-видимому, это стихотворение о цирке ранее не публиковалось. Источник: РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 4. Характер рукописи: автограф с элементами старой орфографии. Дата отсутствует. В стихотворении прослеживаются реминисценции из знаменитого начала пьесы «Жизнь человека» Леонида Андреева (1907): «Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха...» (благодарим И. Е. Лоцилова, обратившего наше внимание на данный факт).



Цирк Никитина. «Железобетонная поэма» из книги «Нагой среди одетых» (М., 1914), затем включенная автором в книгу «Танго с коровами» (М., 1914)



Слон и клоун. Рисунок из книги «Нагой среди одетых» (М., 1914)

Вера Терёхина

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
veter_47@mail.ru

ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ВЕЛОСИПЕД: ОТ ИЗОБРЕТЕНИЯ ДО ОСМЕЯНИЯ

В статье рассматриваются наиболее интересные случаи «изобретения велосипеда» в русском авангарде 1910–1930-х годов. Разнообразие творческого воплощения этого частного образа наглядно свидетельствует о мощном потенциале экспериментальных работ Н. Гончаровой, О. Розановой, В. Маяковского, Д. Хармса.

Ключевые слова: русский футуризм, велосипед, Гончарова, Розанова, Маяковский, Хармс.

The paper observes the most interesting cases of “the invention of the wheel” in Russian avant-garde in the period 1910’s-1930’s. The variety of the creative embodiment of the concrete image of the bicycle testifies of its strong potential in experimental works of N. Goncharova, O. Rozanova, V. Mayakovsky, and D. Kharms.

Keywords: Russian futurism, bicycle, Goncharova, Rozanova, Mayakovski, Kharms.

В 2013 году исполнилось 100 лет изобретению велосипеда как художественного объекта. Первым и наиболее известным экспонатом такого рода является «Bicycle Wheel» («Велосипедное колесо») французского дадаиста Марселя Дюшана (1887–1968). Художник взял обычное колесо от велосипеда, укрепил его вертикально на табурете и выставил в 1913 г. в качестве произведения искусства. Из столкновения двух бытовых, утилитарных предметов (колеса и табурета) получилась скульптура на пьедестале – объект не утилитарный, но воплотивший в своем минимализме идею движения и скорости. Можно было бы с долей иронии сказать, что как «Черный квадрат» Малевича обозначил границу существования живописной плоскости, так «Велосипедное колесо» Дюшана стало делом возможностей скульптуры.

Известно, что в русском языке идиома «изобретать (изобрести) велосипед» означает ироническое отношение к бесполезному, устаревшему, неэффективному и неэффектному занятию – придумывать уже давно придуманное¹. Как же футуристическая эстетика хотела использовать

¹ В народе велосипед в начале XX века не прижился и оставался барской забавой. Над ним смеялись, коверкая название никчемной вещи: «Что такое лисапед? Ноги едут, жопа нет».



М. Дюшан. Велосипедное колесо. 1913

возможности всем известного велосипеда в своих целях – в стремлении обновить формы творчества и самой жизнь? Попробуем ответить на эти вопросы.

Творчество для футуристов означало создание принципиально нового объекта, «небывалого» в жизни. Для этого использовались возможности разных видов искусства, разных жанров и стилей. Литература и изобразительное искусство, театр, музыка, кино, дизайн – всё сливалось в синестезию Нового.

Один из основателей русского авангарда доктор Николай Кульбин писал футуристу и – одновременно – летчику Василию Каменскому: «Смелость футуризма выше искусства. Мы перешли грани возможного – мы идем дальше. Новая жизнь строится в новых высших измерениях. Цель – свобода. Ты прав: мы должны предвидеть великие изменения. Это сделает война. Так было всегда. Тем необходимее соединиться всем мастерам искусства. Бояться нечего – нас большинство, мы не боимся труда, любим труд и красоту его показываем людям. С каждым часом нас понимают глубже. Шутовство критиков кончилось крахом: критики теперь сознают, что пока они занимались дурацкой арлекинадой – футуризм вырос и стал великаном» (Каменский 1990: 495).

Исходя из этой общей жизнестроительной устремленности футуристов, нами для сопоставления выбран объект-вещь «велосипед» и его проекция в искусстве, литературе и театре русского авангарда.

Футуристический велосипед в живописи появился также в 1913 году одновременно в Италии и России как часть программного синтеза нового искусства и новой жизни. Характерно название картины наиболее известного итальянского художника-футуриста Умберто Боччоне – «Динамизм велосипедиста». Фигура велосипедиста и детали машины цветовыми сгустками выделены в общем мареве струящегося воздуха. Вся в сдвигах и завихрениях, красочная поверхность полотна символизирует пульсирующее движение велосипедиста. «Мы, таким образом, создаем эмоциональную среду, ищем интуитивно точки соприкосновения между внешней сценой (реальностью) и внутренней эмоцией (абстрактным), – говорилось в Манифесте футуристских живописцев (1910). – Линии, пятна и цветовые участки, которые кажутся нелогичными и необъяснимыми, как раз и являются ключом к тайне наших картин» (*Футуризм* 2008: 37).

Скорость, динамизм, взаимопроникновение объемов, «состояние души», воплощенные Боччоне, стали важнейшими чертами футуристической эстетики: «Всё движется, всё бежит, всё быстро меняется... Устойчивость изображения на сетчатке глаза заставляет движущиеся предметы множиться, деформироваться, следовать друг за другом, словно это вибрации в пространстве, которое они преодолевают. И у бегущей лошади уже не четыре ноги, а двадцать, и рисунок их движения становится треугольным» (*Футуризм* 2008: 20).

Все указанные в манифесте черты нового живописного направления можно найти и в футуристической картине Наталии Гончаровой «Велосипедист» (1913, холст, масло. 79x105. Гос. Русский музей). Художница



Н. Гончарова. Велосипедист. 1913

использует здесь важнейшие приемы футуристической эстетики. Динамизм, свойственный всему творчеству Гончаровой, энергичная живописная манера и сильный характер дарования как нельзя лучше соединились с футуристическим методом. Идея наглядной интерпретации динамизма, разработанная итальянскими художниками Боччони, Карра, Северини, увлекала художницу, давала новый импульс максимальной пластической выразительности.

В конструкции картины «Велосипедист» в соответствии с футуристическим канонem происходит многократное повторение и смещение (сдвиг) контуров фигуры, как бы впечатанной во временную и пространственную последовательность. Первое, что создает эффект движения – формат полотна. Вытянутый по горизонтали холст на четверть сжат по вертикали, усиливая таким образом напряжение согнувшейся над рулем велосипеда фигуры, сливающейся с механизмом в порыве скорости. Сдержанность цветового решения соответствует идее единства живого и механического объектов, слитности велосипедиста и велосипеда: ноги человека и детали машины окрашены одним металлическим оттенком.

Движение велосипедиста подчеркнуто введением в статику полотна фрагментов вывесок и витрин – это «пробегающий пейзаж», по определению художника Ивана Клыуна. Мы можем разгадать, какие вывески зашифрованы Гончаровой в сочетании букв: «Шелк», «Шляпы», «Нитки». Благодаря наложению букв на изображение движущегося велосипедиста зритель понимает, что сам видит велосипед, булыжную мостовую и вывески сквозь стеклянную витрину. Так усиливается урбанистический накал изображения и его условность.

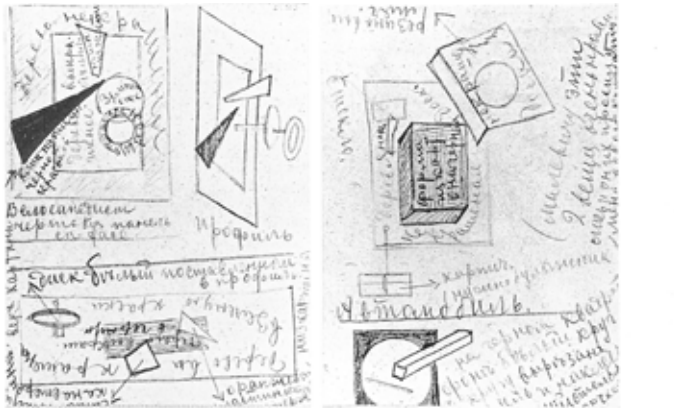
Интересно отметить роль не только семантически наполненных буквенных знаков, но и математических символов – цифры, возможно, означают грузоподъемность машины, проезжающей за пределами картины. А статичный знак указующей руки в сочетании с изображением вывески пивной противостоит и противонаправлен напряженному движению велосипедиста. Идея скорости торжествует. Гончарова, выступая на футуристических диспутах, утверждала, что «для всякого предмета может быть бесконечное множество форм выражения и что все они могут быть одинаково прекрасны, независимо от того, какие теории с ними совпадут» (Лившиц 1989: 362).

Из бесконечного множества форм выражения идеи велосипеда или футуристической динамики остановимся на оригинальной работе художницы Ольги Розановой (1886–1918). Изобретенный ею «Велосипед», как и подобный ему «Автомобиль», появился в декабре 1915 года в Петрограде на «Последней футуристической выставке 0,10». Оба объекта привлекли всеобщее внимание и были воспроизведены в популярном журнале «Огонек» (1916, № 1). Ольга Розанова была уже известной футуристкой, художницей и поэтессой, ценимой в кругу Алексея Крученых, Владимира Маяковского, Казимира Малевича. Не случайно, когда Ф.-Т. Маринетти в январе 1914 года посетил Россию, именно Розанову он пригласил уча-

ствовать в Первой футуристической выставке в Риме в галерее Спровьери. У Розановой не было денег на поездку в Италию, и она отправила в Рим почтой четыре живописных полотна, ряд рисунков и футуристические книги, раскрашенные вручную. Часть экспонатов хранится в семье Маринетти и сейчас.

Идея динамической абстракции увлекала Розанову в живописи супрематизма, в декоративных коллажах, но «Велосипедист» для нее нечто новое: выход изобразительной вещиности из рамок картины. Это объект искусства, составленный из готовых частей: «assemblee», «readymade».

Помимо Дюшана сотворением новых предметов занимался, например, Пабло Пикассо, создавая рельефы из картона, бумаги, дерева. Для Ольги Розановой ближе был опыт Владимира Татлина, который создавал контррельефы – трехмерные композиции из железа, дерева, жести. Именно потому художница называла свои работы «супрематическими контррельефами», соединяя таким образом противоположные творческие установки Малевича и Татлина. В письме Алексею Крученых в сентябре



О. В. Розанова
Эскизы к рельефам «Автомобиль» и «Велосипед». 1915
Бумага, графитный карандаш



Произведения И. В. Клуна (слева), И. А. Пуни (справа)
и О. В. Розановой (в центре) с выставки «0, 10» (1915, Петроград)
Репродукция из журнала «Огонек»

1915 г. она сообщала: «Немало работы над композициями для выставки и при том работы физической и техничеки иногда очень трудной благодаря отсутствию некоторых инструментов» (Розанова 2002: 261).

На рисунке, сделанном в письме к А. Крученых для пояснения выставленной работы, виден контррельеф «Велосипед» в трех проекциях (Розанова 2002: 314). В сопроводительных надписях обозначен материал, его цвет и фактура, что особенно важно для футуристической эстетики. На фотографии можно рассмотреть реализацию проекта. По размерам «Велосипед» чуть меньше картины Ивана Пуни «Мытье окон», изображенной на той же фотографии, т. е. около 85 × 67 см. На деревянной некрашенной плоскости – «чёртова панель». Это крашенная белилами основа для крепления других элементов, создающих объемную конструкцию. Черный клин, важный супрематический знак, рассекает пространство; на выступающей оси укреплен зеленый диск и кольцо, а сверху в белую панель врезается оранжевый клин. Динамичный и красочный образ лишен какой бы то ни было связи с утилитарным назначением велосипеда или его реальными деталями. Так торжествует заумный объект, где за видимым хаосом обнаруживается скрытый порядок, а столкновение изображения и множества его интерпретаций ведет к сложной системе смыслов. Здесь от изображения велосипеда, деформированного скоростью движения, художница перешла к созданию набора элементов, которые символизируют, а точнее, обозначают идею скорости.

В качестве контраста рассмотрим воплощение идеи велосипеда через роль Велосипедкина в пьесе Владимира Маяковского «Баня» (1930). Как известно, герои пьесы борются против бюрократов, тормозящих движение к коммунизму. Изобретатель Чудаков создает проект машины времени – аналог футуристического изобретения велосипеда: «Я заставлю время и стоять и мчать в любом направлении и с любой скоростью. Люди смогут вылазить из дней, как пассажиры из трамваев и автобусов <...> Смотри, фейерверочные фантазии Уэльса, футуристический мозг Эйнштейна <...> – всё, всё спрессовано, сжато и слито в этой машине <...> Я только трону колесо, и время рванется и пустится сжимать и менять пространство, заключенное нами в клетку изоляторов. Сейчас я отбиваю хлеб у всех пророков, гадалок и предсказателей» (Маяковский 1958: 280, 282).

Одним из будущих пассажиров этой «невидимой машины» (а значит, лишь идеи машины) является «легкий кавалерист Велосипедкин». Как у всех героев пьесы, у него «говорящая фамилия» – он олицетворяет скорость в движении, в словах, в мыслях – подобно велосипеду, но это смешной, нелепый в своих благих порывах юноша «Велосипедкин». Он рос на улице, без отца и матери, он член коммунистической партии и ценит настоящее дороже будущего. Он не принадлежит, подобно Маяковскому, к поколению футуристов-изобретателей, устремленных к утопии.

Велосипедкин – практик. Он назван «легким кавалеристом», что означает его общественную работу в одной из комсомольских групп «легкой кавалерии», которые участвовали во внеплановых проверках госу-

дарственных учреждений и предприятий. Маяковский сталкивает несоместимые на первый взгляд имена, подвергая их осмеянию.

Обратим внимание на то, что Велосипедкин не только фамилией привязан к простейшему средству передвижения, но и своим званием «легкого кавалериста». Известно, что немецкий барон Карл Фридрих фон Дрез, изобретая велосипед в 1816 г., назвал его «лошадь денди». Тогда велосипед ассоциировался с конем, а в случае Велосипедкина, напротив, конный воин (кавалерист) ассоциируется с велосипедом, что усиливает комичность героя пьесы. «Велосипедкин-кавалерист» звучит нелепо, что подчеркивает бессмысленность его деятельности.

Действительно, Велосипедкин не понимает существа изобретения и пытается свести его к утилитарной пользе. Он предлагает включать ускоренное время для бесконечных докладчиков, чтобы их длинные речи пролетали за две минуты, или заглядывать в будущее, чтобы узнать выигрышный билет лотереи: «Необычайно!!! Это значит – собирается, например, всесоюзный съезд по вопросу об успокоении возбуждаемых вопросов, ну, и, конечно, предоставляется слово для приветствия от Государственной академии научных художеств государственному товарищу Когану, и как только он начал: “Товарищи, сквозь щупальцы мирового империализма красной нитью проходит волна...” – я его отгораживаю от президиума и запускаю время со скоростью полтора часа в четверть часа. Он себе потеет, приветствует, приветствует и потеет часа полтора, а публика глядит: академик только рот разинул – и уже оглушительные аплодисменты» (Маяковский 1958: 281).

Велосипедкин хочет провести провода от машины времени «на все куриные инкубаторы»: «в пятнадцать минут будем взращивать полупудовую курицу, а потом ей под крылышко штепсель, выключим время – и сиди, курица, и жди, пока тебя не поджарили и не съели...».

Но одно предложение Велосипедкина могло «приспособить» энтузиазм Чудакова к реальности. Дело в том, что члены РКП(б) с большим партийным стажем получили особые льготы и права и стало выгодно иметь дореволюционный стаж. Маяковский был членом РСДРП с 1908 года, но не восстановил свое членство в партии большевиков, не пользовался этими привилегиями и высмеивал их. Так, Велосипедкин хочет выйти из машины времени через пять минут и превратиться «из комсомольца в этакие бородатые Марксы. Или нет, буду старым большевиком с трехсотлетним стажем». Так он сможет решить проблемы Чудакова: «Я тебе тогда всё сразу проведу».

Возвратимся к образу человека на велосипеде с картины Наталии Гончаровой. В 1913 г., как мы видели, велосипедист оптимистично рвался в будущее. На рубеже 1930-х гг. ему не хватало скорости, опыта и уверенности в своих силах. В пьесе Маяковского «Баня» воздвигается неподвижная машина времени подобно розановскому деревянному «Велосипеду».

У Даниила Хармса сюжет с велосипедом (единственный в его прозе) обретает характерную для обэриутов многомерность. Герой рассказа

«Власть» отправляется на велосипеде неизвестно куда и, доехав до Казанского собора, исчезает вместе со своим «железным конем». Без ответа остается вопрос: «что дано было сотворить ему: добро или зло?» Если соотнести их исчезновение с местом (в Казанском соборе располагался в советское время музей истории религии и атеизма), то случай получает в восприятии читателя мистическую окраску.

Однако сосредоточимся на велосипеде, весьма необычном для России транспортном средстве (поистине, здесь нельзя было бы снять фильм «Похитители велосипедов»). Исчезновение человека, ехавшего на велосипеде и пропавшего бессмысленно рано, могло напоминать об истории гибели поэта Л. Каннегисера, приехавшего на велосипеде к приемной начальника Петроградской ЧК Урицкого, чтобы застрелить его. (Заметим, что место это на Дворцовой площади своим полукруглым фасадом схоже с контуром Казанского собора.) Роман Гуль писал: «Молодой поэт Леонид Каннегисер сел на велосипед и поехал к площади Зимнего Дворца. Перед министерством иностранных дел, куда обычно приезжал Урицкий, Каннегисер остановился, слез с велосипеда и вошел в тот подъезд полукруглого дворца, к которому всегда подъезжал Урицкий». После совершения террористического акта юноша вместо того, чтобы смешаться с толпой, вскочил на велосипед и быстро поехал прочь. За Каннегисером была организована погоня. Сделать это было нетрудно, так как одинокий велосипедист без шапки и с револьвером в руке не мог остаться незамеченным на малолюдной площади.

На Миллионной улице, за зданием Эрмитажа, его настигли, увезли в ЧК и вскоре расстреляли. Подобный контекст был памятен современникам Хармса, и в нем могла найти свое трагическое завершение история футуристического велосипеда.

В рассмотренных примерах футуристы дали жизнь новым явлениям искусства будущего. Позже их эксперимент на несколько десятилетий оказался вытеснен из художественной жизни, осмеян и забыт. Но достижения русского авангарда закономерно рассматривать не как давний «анархистско-бунтарский взрыв», а как культурное наследие, являющееся частью мировой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- Каменский В. В. *Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль Веснянки. Путь энтузиаста*. М.: Книга, 1990.
- Лившиц Б. *Полтораглазый стрелец*. Сост. П. Нерлер; коммент. А. Е. Парнис. Л.: Советский писатель, 1989.
- Маяковский В. В. *Полное собрание сочинений*. Т. 11. М.: Художественная литература, 1958.
- Розанова О. «Лефанта чиол...» Вступ. ст., примеч. В. Н. Терёхиной; хроника жизни и творчества О. В. Розановой В. Н. Терёхиной и А. Д. Сарабянова. М.: РА, 2002.
- Футуризм: Радикальная революция. Италия – Россия*. Каталог выставки. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2008.

Вера Терјохина

ФУТУРИСТИЧКИ БИЦИКЛ: ОД ПРОНАЛАСКА ДО ПАРОДИЈЕ

Резиме

У чланку се посматрају најинтересантији случајеви „проналаска точка“ у руској авангарди 1910–1930-х година. Почев од 1913, када је Марсел Дишан два свакодневна, утилитарна предмета, као што су бицикл и табурет, увео у скулптурну композицију, прогласивши их за уметничко дело, бицикл задобија једно од водећих места у стваралаштву футуриста. Он постаје оваплоћење идеје кретања и брзине. Како је за футуристе од принципијелног значаја стварање новог објекта, који не постоји у животу, они у ту сврху користе могућности различитих врста уметности, различитих жанрова и стилова. Различитост стваралачког отеловљења конкретне слике бицикла јасно сведочи о његовом снажном потенцијалу у експерименталним радовима Н. Гончарове, О. Розанове, В. Мајаковског, Д. Хармса.

Кључне речи: руски футуризам, бицикл, Гончарова, Розанова, Мајаковски, Хармс.

Михаил Одесский

Российский государственный гуманитарный университет

Историко-филологический факультет

Кафедра русской литературы

modessky@mail.ru

СЛАВЯНСТВО И ФУТУРИЗМ В ВОЕННОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ Н. А. БЕРДЯЕВА

В статье рассматриваются газетные и журнальные статьи Н. А. Бердяева периода Первой мировой войны, посвященные итальянскому и русскому футуризму в данном историческом контексте. Исследуется предложенная философом альтернатива латинскому футуризму в литературе и искусстве и германскому «жизненному футуризму» – славянство.

Ключевые слова: Бердяев, славянство, футуризм, военная публицистика.

The paper investigates the newspaper articles of N. A. Berdyaev from the period of the First World War, which were dedicated to the Italian and Russian futurism in the given historical context. The focus of attention is on the alternative to Latin futurism in literature and art and to German “life futurism” suggested by the Russian philosopher – Slavism.

Keywords: Berdyaev, Slavism, futurism, war journalism.

Н. А. Бердяев принадлежит к тем философам, которые вычеканили и своеобразное мировоззрение, и своеобразный стиль изложения. Его мысль «мечется между крайностями, объединяя их в антиномии, которые то и дело смешивает с обычными логическими противоречиями», его речь – «сбивчивая, отрывистая, нервная» (Порус 2007: VIII). В текстах Бердяева тема не развивается постепенно и пошагово, а играет роль повода для интеллектуальных вариаций. Последующая фраза не продолжает предыдущую, но ее перифразирует или неожиданно трансформирует, вводя обязательный намек на «чужое слово» или беглый очерк идеи, порой развернутой в другом тексте самого философа. Так, статья «Футуризм на войне» («Биржевые ведомости», 26 октября 1914 г.) входит в цикл публицистических работ, «написанных за время войны до революции» и ставших почти допотопными в новых условиях, когда «война внутренне разложилась и потеряла свой смысл» (Бердяев 1990: 3). Часть этих статей Бердяев включил в книгу «Судьба России» (1918 г.), часть – не включил. Статью «Футуризм на войне» не включил.

Интригующий заголовок эффектно сопрягает темы Мировой войны и скандального футуризма. Бердяев начинает с воспоминаний о недавней полемике в российском обществе: «Интересы прошлогоднего сезона в значительной степени стояли под знаком футуризма. Неисчислимое количество публичных лекций, публичных статей и частных разговоров было посвящено шумихе футуризма. Как и всегда бывает, значение модной темы было преувеличено. <...> Когда разразилась мировая катастрофа и люди были поставлены перед истинными вопросами жизни и смерти, тема о футуризме оказалась естественно снятой, как и многое наносное и второстепенное» (Бердяев 2004: 17–21). В годы военных испытаний «тема о футуризме», будучи «естественно снятой» в литературном аспекте, «переходит в массовую историческую жизнь»: «В методах и приемах, которыми германцы ведут войну, есть очень много футуристического <...> В милитаризме новейшей Германской империи не осталось и следов рыцарского духа, свойственного старым германцам. Это – явление XX века, вооруженное всеми методами и приемами новейшей техники и промышленности. Германский милитаризм есть типически футуристическая механизация и автоматизация человеческой массы и человеческой жизни» (Бердяев 2004: 17–21).

К моменту публикации статьи Бердяева обвинение немецкого милитаризма в футуризме было уже освоено российской публицистикой. По словам А. В. Крусанова, «война усилила тенденцию к распространению понятия “футуризм” за пределы искусства и одновременно изменила восприятие футуризма: на первый план вместо эксцентричности, скандальности и отрицания здравого смысла вышла тема разрушения» (Крусанов 2010: 485). Исследователь цитирует соответствующие пассажи из газет сентября–октября 1914 г. К примеру: «На первый взгляд, сравнение германцев с футуристами покажется парадоксом, ибо что общего между воинственными немцами, поставившим своей задачей завоевание всего мира, и мирными футуристами, вроде наших Бурлюков и итальянских Маринетти. Но общее между ними есть. Футуристы поставили своей целью уничтожение древнего искусства. Эту же цель преследуют и немцы, варварски уничтожая все встречающиеся на их пути древние памятники искусства. Доказательство – разгром Лувена, разрушение Реймского собора и покушение на разрушение Собора Богоматери в Париже» (Там же; ср. Йовович 2009: 348–356).

Бердяев приводит те же штампованные «доказательства» германского футуризма: «Футуристическая война германцев уже дала свои плоды. Часть футуристической программы Маринетти германские войска уже осуществили; они разрушают старую культуру, истребляют старые города, храмы, произведения искусства» (Бердяев 2004: 17–21).

Однако Бердяев, не оспаривая газетную топику, по-своему аранжирует ее и развертывает оригинальный философский «сюжет». Прежде всего, он не замалчивает тот факт, что связь германской военной мощи с футуристическим искусством далеко не очевидна: «В Германии всего

менее был представлен футуризм в литературе и искусстве. Колыбелью футуризма были латинские страны, пожелавшие освободиться от тяжелого бремени своего великого прошлого. Но в Германии назревал футуризм другого рода, гораздо более существенный и грозный, жизненный футуризм – в ее милитаризме и ее промышленности» (Бердяев 2004: 17–21).

Разграничение «футуризма в литературе и искусстве», который не ассоциировался с Германией, и «жизненного футуризма», в Германии реализованного, сразу позволило перевести обсуждение на *культурологический* план. «Латинское» происхождение художественного футуризма, упомянутое в «Футуризме на войне», Бердяев более подробно освещает в другой статье того же времени («Чувство Италии», «Биржевые ведомости», 2 июля 1915 г.): «...футуризм должен был зародиться именно в Италии, в стране старой и великой латинской культуры. Футуризм есть судорожная попытка сбросить эту обессиливающую власть былого величия, сжечь прошлое, чтобы свободно начать жить по-новому, творить совершенно новую жизнь и новую красоту, которую нельзя уже будет сопоставить ни с ранним, ни с поздним Возрождением. В футуризме есть хамизм незначительных детей великих отцов. Его нужно понять как судорогу упадка великой латинской культуры. Во Франции упадок латинской культуры, величайшей, какую знала Европа, породил декаданс, явивший своеобразное величие и красоту. В Италии этого не было или почти не было. Футуризм весь связан с прошлым, является реакцией на прошлое, а не творчеством будущего. Футуризм как идеология должен был явиться в Италии, но он не дал там настоящих плодов. Плоды эти скорее можно наблюдать в футуристической войне, которую ведут современные германцы» (Бердяев 1994а: 369–370).

Значит, «футуризм в литературе и искусстве» – порождение Италии Ф. Маринетти (русских футуристов-будетлян для Бердяева словно не существует). В 1913 г. задиристый В. В. Хлебников мечтал, что сразится с Маринетти не только на бумаге, но на поле битвы: «Я уверен, что некогда мы встретимся при пушечных выстрелах в поединке между итало-германским союзом и славянами на берегах Далмации» (цит. по: Харджиев 2006: 123). Но в реальности Первой мировой войны Италия – союзник России, и Бердяев «реабилитирует» итальянский футуризм: «В великой войне сгорит футуризм, как и многое другое, и пробудятся те силы латинской расы, которые в ней подлинно еще есть. Италии придется не разрушать памятники своего былого величия, а защищать их от футуризма германского. Вероятно, и сам Маринетти будет защищать» (Бердяев 1994а: 370).

Напротив, «жизненный футуризм» – порождение германской культуры. «Жизненный футуризм» – атрибут технического прогресса; «германская армия являет миру технические чудеса»; значит, «жизненный футуризм» есть современная Германия: «Этот футуризм незаметно угасал человеческий дух, превращал человека в средство для чудовищного, бездушного механизма. Дуализм духа и материи в Германии сильнее чем

где бы то ни было. Поэтому историческая, массовая воплощенная жизнь там особенно не одухотворена, она автоматизируется все более и более. Жизнь органическая, стихийная жизнь во плоти и крови там превращается в автоматический “автомобильный” механизм, подчиняется механической дисциплине. <...> У германцев исконная варварская грубость, присущая их расе, соединилась с варварством от цивилизации» (Бердяев 2004: 17–21).

Альтернативу футуризму – латинскому «футуризму в литературе и искусстве» и германскому «жизненному футуризму» – Бердяев видит в славянстве. Однако описание славянского типа культуры в «Футуризме на войне» настолько конспективно, что снова приходится обратиться к другим статьям военного цикла.

Культурологическую суть конфликта славянства и германства Бердяев специально анализирует в статье «Война и возрождение» («Утро России», 17 августа 1914 г.): «Пангерманизм – вечная угроза для славянства, для его существования и будущего. Поэтому все, что совершается на Балканах, у маленьких славянских народов, казалось бы, не имеющих мирового значения, отзывается на всем мире, затрагивает мировую вражду германства и славянства. Эта всемирно-историческая расовая вражда заостряется в роковой распре Германии и России, – великой выразительницы славянской расы и славянского духа» (Бердяев 2004: 8).

Подобная интерпретация «славянской идеи» напоминает славянофильство, но к нему не сводится. Бердяев, питая неизменный интерес к славянофилам, тем не менее четко различал «славянскую идею» в качестве родового понятия и ее конкретно-исторические реализации, о чем прямо свидетельствует название соответствующей главы в книге «Судьба России» – «Славянофильство и славянская идея» (Бердяев 1990: 130–138). С этой точки зрения, различными манифестациями «славянской идеи» могут считаться – помимо славянофильства – панславизм М. П. Погодина и Ф. И. Тютчева, «славянская федерация» М. А. Бакунина, польский мессианизм А. Мицкевича, «славянская взаимность» Я. Коллара и т. д. (Кацис – Одесский 2011: 11).

Определяя культурную альтернативу милитаристскому футуризму, Бердяев, отнюдь не импровизировал, но реализовывал сложную структуру «славянской идеи».

Например, стихотворение «Орел», которое сочинил славянофил А. С. Хомяков и пропагандировал теоретик «славянской взаимности» Коллар (Кацис – Одесский 2011: 40–41), призывает Россию к борьбе за освобождение «младших братьев» от уз, наложенных «тевтонами» и «татарами»:

Высоко ты гнездо поставил,
Славян полунощных орел,
Широко крылья ты расправил,
Глубоко в небо ты ушел!

Лети, но в горнем море света,
 Где силой дышащая грудь
 Разгулом вольности согрета,
 О младших братьях не забудь!
 На степь полуденного края,
 На дальний Запад оглянись:
 Их много там, где гнев Дуная,
 Где Альпы тучей обвились,
 В ущельях скал, в Карпатах темных,
 В балканских дебрях и лесах,
 В сетях тевтонов вероломных,
 В стальных татарина цепях!.. (Хомяков 1969: 100–101)

Аналогично, в статье «Война и возрождение» Бердяев актуализирует память о славянской борьбе на два фронта – с Германией и Турцией: «На долю России не раз уже выпадала бескорыстная и жертвенная миссия. Россия некогда защитила европейскую культуру от нашествия татарщины, легла костью, обессилила себя во имя этой мировой задачи, своей жертвенной кровью спасла Европу, которая всегда оставалась ей неблагодарна. Россия же спасла Европу от наполеоновского нашествия, еще раз исполнив свою жертвенную миссию. Россия же воевала за освобождение славян и сокрушила могущество Турции, истязавшей христианские народы» (Бердяев 2004: 9).

Знаменательно, что игнорируемые Бердяевым русские футуристы во время Мировой войны обращались к той же топике и использовали сходные пропагандистские образы. Так, В. В. Маяковский републиковал в статье «Россия. Искусство. Мы» («Новь», 19 ноября 1914 г.) листовку Хлебникова 1908 г.: «Или мы не поймем происходящего, как возгорающейся борьбы между всем германством и всем славянством? Уста наши полны мести, месть капает с удила коней, понесем же как красный товар свой праздник мести туда, где на него есть спрос – на берега Шпрее. Русские кони умеют попирать копытами улицы Берлина. Мы это не забыли, мы не разучились быть русскими. В списках русских подданных значится кенигсбергский обыватель Эммануил Кант. Война за единство славян, откуда бы она ни шла, из Познани или из Боснии, приветствую тебя! Гряди! Гряди, дивный хоровод с девой Словией как предводительницей горы. Священная и необходимая, грядущая и близкая война за поправленные права славян, приветствую тебя! Долой Габсбургов! Узду Гогенцоллернам!» (Маяковский 1955: 318–319; ср. Кацис – Одесский 2011: 124–129).

Своеобразие «славянской идеи» Бердяева, которое решительно отличает его от славянофилов, но вписывается в богатый спектр моделей «славянской идеи», – призыв к историческому примирению русского народа с польским: «Наша политика должна стать решительно полякофильской. Это – обратная сторона антигерманской политики. Нравственный залог нашей победы в том, что мы боремся не только за сербов, но

и за поляков, за весь славянский мир» («Россия и Польша», «Биржевые ведомости», 10 октября 1914 г.) (Бердяев 2004: 15). Это примирение обретает у Бердяева глубинный культурологический характер: «Теперь уже совершенно ясна связь судьбы Константинополя и судьбы Польши с судьбой германизма. Слишком ясно, что исторические задачи России могут быть осуществлены лишь в разрыве с германизмом, лишь в победе над германским могуществом. Освобождение славян, освобождение Польши, обладание проливами и Константинополем – таковы задачи, поставленные в войне с Германией и Австрией» («Германия, Польша и Константинополь», «Биржевые ведомости», 15 мая 1915 г.) (Бердяев 2004: 69).

Культурологическое осмысление русско-польских отношений неизбежно влекло за собой вопрос об авторитетном в польской мысли течении мессианизма: «У польских мессианистов, у Мицкевича, Товянского, Цешковского, было очень чистое жертвенное сознание, оно загоралось в сердце народном от великих страданий» (Бердяев 1990: 104). В такого рода акцентировании польской составляющей и ее мессианского характера Бердяев явно вдохновлялся примером В. С. Соловьева, с риском оскорбить патриотические чувства читателей писавшего в знаменитом «Оправдании добра»: «Широкий идеализм польского духа, впечатлительного к чужим влияниям до увлечения и энтузиазма, составляет характерную черту, слишком очевидную. Универсализм поляков заслужил им со стороны ограниченных националистов упрек в “измене славянству”. Но кто знаком с корифеями польской мысли – Мицкевичем, Красинским, Товянским, Словацким, тот знает, насколько в их универсализме проявилась великая сила национального гения» (Соловьев 1996: 271; ср. Кацис – Одесский 2011: 110–116). По словам современного специалиста, Соловьев считал, что именно Россия «может инициировать процесс интеграции человечества, а для этого, в качестве первого шага, ей предстоит объединение славянских народов, “собрание славянского мира”. И это дело воспринималось Соловьевым не как абстрактная идея или отдаленная задача, а как реальная “ближайшая, естественная цель” российской политики (вспомним, что его статья называется “Славянский вопрос”, а не “Славянская идея”), что вполне понятно и оправданно в период, когда Россия брала на себя миссию освобождения южных славян. Однако философ был уверен, что для того, чтобы Россия стала “настоящим центром единения” славян, она должна изменить свое отношение к Западу, к католицизму (что поможет решить не только польский вопрос, но и сблизиться с остальными славянами-католиками)» (Аксенова 2001: 160–161).

Вместе с тем Бердяев считал и польский мессианизм, и славянскую концепцию Соловьева, и русский мессианизм (в версии славянофилов и Достоевского) равно неполными. Мессианизм предполагает слияние национального с универсальным и готовность к жертве. Потому идея славянства становится истинно мессианской лишь теперь – в экстремальных обстоятельствах Мировой войны (статья «Война и возрождение»): «Странная и особенная судьба, запечатленная избранничеством! Ныне стоит

перед Россией новая жертвенная задача. Россия призвана и избрана охранить не только славянство, но и весь культурный мир от германской опасности, обращенной ко всем народам своим варварским ликом» (Бердяев 2004: 9). Ясно, что при таком подходе к противостоянию национальных культур мысль Бердяева проецируется на новый план – *мессианский*.

Определение современной формы мессианской борьбы против «жизненного футуризма» Бердяев уточняет в полемическом диалоге с Д. С. Мережковским, о которой сигнализируют уже цитировавшиеся слова из статьи «Чувство Италии»: «В футуризме есть хамизм незначительных детей великих отцов». Это – явная аллюзия на статью Мережковского «Еще шаг грядущего Хама» («Русское слово», 29 июня 1914 г.), в которой автор использовал свою знаменитую формулу 1905 г. – «грядущий хам» – для составления «инвективы футуристам» (Корецкая 1996: 146; ср. Андрич 2009: 342–347). Как ни странно, в этом Мережковский выступил продолжателем А. Н. Бенуа. По замечанию Н. И. Харджиева, заглавие работы Мережковского впервые «было использовано в полемических целях Александром Бенуа в одном из его “художественных писем” о новом искусстве (1912). Вскоре после диспутов “Союза молодежи” [в 1913 г. – М. О.] А. Бенуа с еще большей резкостью повторил свой выпад: “Знаете ли что возводят ‘они’ в свои кумиры? Машинность! – иначе говоря, один из видов смерти, один из признаков грядущего хама”. Любопытно, что эти статьи А. Бенуа подсказали озаглавить статью о футуризме “Еще шаг грядущего Хама” самому Мережковскому (1914)» (Харджиев 2006: 61).

Мережковский (как позднее и Бердяев) считает достойным обсуждать не футуризм, а лишь «те причины, которые заставляют о нем говорить» (Мережковский 2001: 344–353). По Мережковскому, «футуризм – благословение сегодняшнего дня, поклонение существующему порядку вещей, “образу мира сего, преходящему”, – как вечному. Да не будет того, что было; да не будет того, что будет, – да будет то, что есть. Футуризм называет себя “футуризмом” (от *futurum* – будущее), чтобы скрыть главную сущность свою – отрицание будущего» (Там же). И Бердяев практически дословно повторяет его, отказывая футуризму в праве на истинное представление о будущем: «Футуризм терминологически связан с будущим, грядущим. Но в сущности он отрицательно связан с прошлым и настоящим, он внутренне скован реакцией на прошлое и старое, в нем нет внутренней свободы» (Бердяев 2004: 17–21). По Мережковскому, «футуризм – рабья песнь машине, владычице мира». В этом зачарованный эсхатологическими видениями обличитель «грядущего Хама» прозревает откровение – «“апокалипсис” обратный и нечаянный»: «От Бога – к Зверю, от Зверя – к Автомату, механизму бездушному – таков путь нисхождения, футуризмом начатый, но не им предсказанный». Спасение от приближающейся глобальной катастрофы Мережковский находит в истинном христианстве: «Что такое “хам”? Раб на царстве. Без Царя Христа не победить Хама. Только с Царем истинным можно сказать рабу на царстве: ты не

Царь, а Хам» (Мережковский 2001: 344–353). Отождествляет футуризм с «машиной» – вслед за Бенуа, Мережковским – и Бердяев.

Новое же заключается в том, что, согласно Бердяеву, теперь пророчество исполнилось: футуризм не «“апокалипсис” обратный и нечаянный», но политическое настоящее – Мировая война и германский милитаризм. Политизация футуристического апокалипсиса позволяет принципиально корректировать и форму противостояния. Это – славянский мессианизм: «Цивилизованное есть духовное варварство. Этот роковой процесс нельзя предотвратить и победить каким-либо охранением органических устоев жизни. Ему можно противопоставить лишь свободу духа. И я верю, что в славянстве, в России есть та свобода духа, которая может быть противопоставлена футуристической войне с ее автоматическими чудовищами. Этот иной дух должен сказаться и в ином духе нашей армии, в преобладании у нее факторов духовных над факторами механическими и автоматическими. <...> Славянство должно явить миру более высокий тип, чем германство, не потому, что оно технически отстало, менее цивилизовано и держится за старые устои, а потому, что в нем есть более высокие технические потенции, обращенные к грядущему, а не прошедшему. Славянство – раса будущего, а не прошлого, и в расе этой невозможно варварство от ложной цивилизованности» (Бердяев 2004: 17–21).

В формуле «свобода духа», что «противопоставлена футуристической войне с ее автоматическими чудовищами», остается много неясного, но она конкретизируется в статье «Дух и машина», которой Бердяев значимо увенчал всю книгу «Судьба России». Эпатажно называя свою позицию «духовным марксизмом» (и тем самым полушутливо апеллируя к спорам марксистов с народниками), философ призывает не идеализировать аграрное общество и техническую отсталость: «Но поработающей власти развитой техники можно противопоставить высокий и свободный дух, но нельзя противопоставить технику отсталую и элементарную. Материальная отсталость и элементарность не есть сила духа» (Бердяев 1990: 217). Если Мережковский распознал в «Автомате» шаги Антихриста, то Бердяев определяет машину как «путь духа в процессе его освобождения от материальности» (Бердяев 1990: 216). Статья (и вся книга «Судьба России») завершается оптимистическим рецептом: «Если Россия хочет быть великой Империей и играть роль в истории, то это налагает на нее обязанность вступить на путь материального технического развития. Без этого решения Россия попадает в безвыходное положение. Лишь на этом пути освободится дух России и раскроется ее глубина» (Бердяев 1990: 223).

В финальный абзац «Футуризма на войне», дублирующий и суммирующий содержание статьи, закрадывается фраза, которая вдруг возвращает к эстетическим аспектам футуризма: «За именем “футуризм” скрываются действительно новые искания в поэзии и живописи и новые, не выявленные еще мироощущения» (Бердяев 2004: 17–21).

Действительно, в статье «Пикассо» (впервые – журнал «София», 1914 г., третий номер; вошла в книгу «Кризис искусства» 1918 г.) Бердяев

исследовал художественный авангард при помощи приблизительно тех же категорий, которые он прилагал к анализу современной техники: «Живопись погружается в глубь материи и там, в самых последних пластах, не находит уже материальности. Если прибегнуть к теософической терминологии, то можно сказать, что живопись переходит от тел физических к телам эфирным и астральным» (Бердяев 1994б: 421)¹. Это проецирует обсуждение футуризма на *астральный* план (Бычков 2007: 220–228).

В статье «Пикассо» – как и в «Футуризме на войне» – Бердяев утверждает, что собственно футуристическая поэзия «до сих пор не дала ничего значительного», однако здесь он называет писателя, которые реализовал новые духовные веяния: «Но вот Андрей Белый, которого я считаю самым оригинальным, значительным, близким к гениальности явлением русской литературы, может быть назван кубистом в литературе. В его романе “Петербург” можно открыть тот же процесс распластования, расслоения космической жизни, что и в картине Пикассо» (Бердяев 1994б: 422). Отождествление литературной позиции Белого с футуризмом или кубизмом вызывает естественные споры. С одной стороны, сходство безусловно присутствует (Спивак 2014: 181–193). С другой, сам Белый, цитируя – подобно Бердяеву – статью Мережковского, заявлял в эссе «Кризис жизни» (1918 г.): «...футуристические манифесты о разгроме искусства обернутся действительностью; томагавк “*грядущего хама*” грозит Джоаконде» (Белый 1923: 48). В любом случае: Бердяев готов принять в Андрее Белом писателя-кубиста, коль скоро он не воспекает «машину», а открывает символизированную ею духовную истину.

Закономерно, что статья, где детализируется анализ «Петербурга» («Биржевые ведомости», 1 июля 1916 г.; вошла в «Кризис искусства»), декларативно озаглавлена – «Астральный роман». Также закономерно, что в обобщающей статье «Кризис искусства», которая специально писалась для книги 1918 г. и дала ей заглавие, Бердяев определенно относит Белого не только к кубизму, но и к футуризму: «Все эти вихри – астральные вихри, а не вихри физического мира или мира человечески-духовного. Футуристическое мироощущение и футуристическое творчество А. Белого тем радикально отличается от других футуристов, что оно связано у него с большим духовным ведением, с созерцанием иных планов бытия» (Бердяев 1994б: 411).

Варьируя газетную топику и играя ее проекциями (в культурологическом, мессианском, астральном планах), Бердяев подвергает футуризм своего рода «молекулярному анализу» и разлагает на несколько «футуризмов». Футуризм – не только искусство, но духовная основа «машин» и германского милитаризма. Вместе с тем славянство, ведя судьбоносную борьбу с германством, получает уникальную возможность воплотить мессианские чаяния – не отказаться от «машин», а поставить ее на

¹ Ср. в *Судьбе России* цитированное определение машины – «путь духа в процессе его освобождения от материальности».

службу новым духовным задачам и тем самым обрести «свободу духа». Футуризм – симптом: он вопрошает о будущем, хотя «внутренне скован реакцией на прошлое и старое». «Расой будущего» станут славяне, когда жертвенно посвятят себя выявлению «не выявленных еще мироощущений» человечества.

Изучение статьи «Футуризм на войне» предсказуемо оборачивается распутыванием экстравагантных ходов, по которым «мечется» мысль Бердяева, облеченная в «сбивчивую, отрывистую, нервную речь». Ходов, может быть, чрезмерно экстравагантных. Для исследователя это распутывание – увлекательно. Однако не исключено, что в силу тех же причин (или горечи несбывшихся ожиданий?) автор статьи не перепечатал ее в составе итоговых книг военного времени – «Судьба России» или «Кризис искусства».

ЛИТЕРАТУРА

- Аксенова Е. П. «Славянская идея в русской философской мысли (В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, Г. В. Флоровский)». *Славянский альманах 2000*. М.: Индрик, 2001.
- Андрич Н. «Д. С. Мережковский и футуризм: Созидание будущего как отрицание вечности». *Авангард и идеология: русские примеры*. Ред.-составитель К. Ичин. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2009.
- Белый Андрей. *На перевале*. Берлин – Петербург – Москва: Изд-во З. И. Гржебина, 1923.
- Бердяев Н. А. *Судьба России*. М.: Советский писатель, 1990.
- Бердяев Н. А. *Философия творчества, культуры и искусства*. Т. 1. Сост. Р. А. Гальцева. М.: Искусство, 1994а.
- Бердяев Н. А. *Философия творчества, культуры и искусства*. Т. 2. Сост. Р. А. Гальцева. М.: Искусство, 1994б.
- Бердяев Н. А. *Футуризм на войне: Публицистика времен Первой мировой войны*. М.: КАНОН+, 2004.
- Бычков В. В. «Кризис культуры и искусства в эсхатологическом свете философии Николая Бердяева». *Н. А. Бердяев и единство европейского духа*. Под ред. В. Н. Поруса. М.: Библиейский богословский институт св. апостола Андрея, 2007.
- Йовович Т. «Зинаида Гиппиус и авангард». *Авангард и идеология: русские примеры*. Ред.-составитель К. Ичин. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2009.
- Кацис Л. Ф., Одесский М. П. «Славянская взаимность»: *Модель и топика*. *Очерки*. М.: Regnum, 2011.
- Корецкая И. В. «Грядущий Хам» Мережковского: текст и контекст». *Д. С. Мережковский: мысль и слово*. М.: Наследие, 1999.
- Крусанов А. В. *Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор)*. В 3 т. Т. 1. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- Маяковский В. В. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1955.
- Мережковский Д. С. «Еще шаг грядущего Хама». *Было и будет. Дневник. 1910–1914; несвоевременный дневник. 1914–1916*. М.: Аграф, 2001.
- Порус В. Н. «От редактора». *Н. А. Бердяев и единство европейского духа*. Под ред. В. Н. Поруса. М.: Библиейский богословский институт св. апостола Андрея, 2007.
- Соловьев В. С. *Оправдание добра*. М.: Республика, 1996.
- Спивак М. Л. «Андрей Белый в 1913 году: в поисках альтернативы слову». *1913: «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма*. Сост. Ж.-Ф. Жаккар, А. Морар. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014.

Харджиев Н. И. «Веселый год» Маяковского». *От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме*. Сост. С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006.
Хомяков А. С. *Стихотворения и драмы*. Вст. ст. Б. Ф. Егорова. Л.: Советский писатель, 1969.

Михаил Одески

СЛОВЕНСТВО И ФУТУРИЗАМ У РАТНОЈ ПУБЛИЦИСТИЦИ
Н. А. БЕРЋАЈЕВА

Резиме

У тексту се истражују новински чланци Н. А. Берђајева из времена Првог светског рата, који су посвећени италијанском и руском футуризму у датом историјском контексту. У центру пажње је алтернатива коју предлаже руски филозоф латинском футуризму у књижевности и уметности и немачком «животном футуризму» – словенство.

Кључне речи: Берђајев, словенство, футуризам, ратна публицистика.

Алсу Акмальдинова

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
als829@yandex.ru

Олег Лекманов

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
lekmanov@mail.ru

Михаил Свердлов

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
mi-sverdlov@mail.ru

«В ГОЛОВЕ У НЕГО ЕРУНДА: ХАВБЕКИ ДА ФОРВАРДА»: ФУТБОЛ В ДЕТСКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ^{1*}

В статье исследуется возникновение темы футбола в детской советской поэзии, а также места футбола среди других игр в социалистическом государстве. Особое внимание уделяется идеологизирующей составляющей футбола в детских стихах. В большинстве детских стихотворений футбол выступает как соблазн, так как увлечение футболом и хорошие оценки взаимоисключают друг друга. Футбол порицался не только как помеха хорошей учебе, но и как хулиганская игра, неизменно сопровождающаяся шумом, криками, выбиванием оконных стекол и драками. Эта репутация закрепляется за игрой в футбол изначально и берет истоки в «футбольной» поэзии 1910-х – 1920-х гг. – с той лишь разницей, что акцент смещается с вреда, который игроки причиняют себе, на вред, причиняемый ими окружающим.

Ключевые слова: детская поэзия, 1920-е, футбол, идеология.

The paper investigates the moment when the topic of football appears in the children's Soviet poetry, as well as the place of football among other games in the socialist state. Special attention was paid to the ideological component of football in children's poems. In the majority of children's poems football appears as temptation so the interest in football and good grades are not compatible, i.e. they exclude each other. Football is not criticized only as an obstacle to success in school, but also as a game of hooligans, which is inevitably accompanied by noise, shouting, windows breaking and a fight. This reputation of football has its source in the "football" poetry from the 1910's and 1920's, except that this time the focus is shifted from the damage that footballers inflict on themselves to the damage they do on the people around them.

Keywords: children's poetry, 1920's, football, ideology.

^{1*} Статья представляет собой главу из подготовленной нами монографии-антологии *Футбол в русской поэзии XX–XXI века*.

В советской детской поэзии тема футбола возникает десятилетием позже, чем в поэзии взрослой – в 1920-е гг.² Тогда же детская литература, как и футбол, становится объектом пристального внимания со стороны государства.

Впрочем, на детский футбол власть и тогда глядела сквозь пальцы. В течение некоторого времени, правда, существовали ограничения на участие в матчах юных спортсменов, о чем знаменитый впоследствии футболист Петр Дементьев вспоминал так:

Каждый клуб в первенстве города выставлял по пять взрослых команд, комплектовавшихся по уровню мастерства. Детских и юношеских команд в то время не существовало. Поэтому, чтобы играть во взрослой команде, мне, единственному в городе тринадцатилетнему подростку, было выдано специальное разрешение Ленинградского комитета по физической культуре и спорту, сохранившееся в его архиве: «Петр Дементьев, 1913 г. рождения, включается в команду в силу исключительной талантливости» (Дементьев 1995: 19).

Ситуация довольно быстро изменилась, и как грибы стали возникать детские футбольные клубы и специальные школы. Однако в массовом сознании занятия футболом по-прежнему оставались не слишком престижным родом деятельности. Родители видели в своих сыновьях «будущих шахтеров», «будущих полярников», после войны – «будущих космонавтов» – но отнюдь не «будущих футболистов». Игра детей в футбол обычно рассматривалась как развлечение, форма досуга, не предполагавшая дальнейшее превращение мальчика, гонящего мяч во дворе, в спортсмена-профессионала, а мечты о карьере футболиста вызывали у большинства взрослых в лучшем случае – смех, в худшем – возмущение³. Об этом со знанием дела рассказывает в книге «Право на гол» Олег Блохин:

Что слышат обычно мальчишки и девчонки от своих мам и пап? «Не гоняй!», «Не прыгай!», «Не шали!» и еще десятки всевозможных запретов. Даже судя по прессе, кажется, что почти всем нашим известным мастерам в детстве их матери запрещали гонять мяч. Сам читал в книге Виктора Понедельника, как он поступил в одну из школ Ростова, которая была по соседству со стадионом, и его отец сказал матери: «Ну, мать, будь твоему сыну футболистом!» Но мама будущего центрфорварда сборной СССР, обладателя Кубка Европы и заслуженного мастера спорта в ответ только охала, махала на мужа руками и приговаривала: «Не дай бог!» (Блохин – Аркадьев 1984: 61)

Блохину вторит Валерий Четверик:

Началось мое увлечение футболом в 1966 году. Я учился во втором классе, и однажды наша учительница, кстати, моя тетка, завела

² О взрослых стихах русских поэтов о футболе 1910-х гг. см.: Акмальдинова А., Лекманов О., Свердлов М. 2014: 156–174.

³ В значительной степени это было обусловлено тем, что официально в СССР не существовало профессионального футбола.

разговор с учениками на тему, кем бы они хотели стать, когда будут взрослыми. В ответах, как видится, упоминались инженеры, врачи, милиционеры, космонавты. А один паренек из сорока в классе встал и сказал: «А я буду футболистом». О том, как тетка прореагировала на мой ответ, не надо, думается, говорить: круглые глаза и вызов родителей в школу. Был скандал. Отец после этого по двору за мячом с вилами гонялся...

В восьмом классе в сочинении «Кем я буду?» я осмелился изложить сокровенную детскую мечту и написал: «Я стану футболистом!», после чего к нам домой явилась целая делегация учителей. «Наших в детсаде воспитываешь, а своего не можешь направить на путь истинный», – выговаривали они моей маме, работавшей воспитателем в детском саду» (Четверик 2002: 10).

Еще меньше, чем детским футболом, государство интересовалось детскими стихами о футболе и спорте в целом. Они изначально заняли периферийное положение в детской поэзии, оказавшись в тени текстов, затрагивавших куда более актуальные проблемы:

В тему о пролетарском и крестьянском ребенке врываются новые сюжеты: классовая борьба, гражданская война, разруха, борьба нового со старым в быту, настроения активности, протеста, уверенности в победе, переживания классовой солидарности. Темы социальной и политической борьбы занимают в детской книге главное место, вытесняя большинство старых сюжетов (Покровская 1927: 12).

«Новые сюжеты», по сути, уравнивали взрослого и маленького читателя: «социальная и политическая борьба» во взрослой и детской литературе освещалась под одним смысловым углом, разговор на эти темы велся в одной и той же тональности – лишь с минимальной поправкой на возраст (Дубровина 1953: 48).

С темой футбола дело обстояло иначе. В то время как во взрослой поэзии самый популярный вид спорта все чаще героизировался и идеологизировался, в детской поэзии он, как правило, не отягощался какими-либо дополнительными смыслами.

Казалось бы, то обстоятельство, что спортивное воспитание детей и молодежи в советское время стало важным направлением внутренней политики, должно было способствовать популярности «футбольной» темы.

Для того,
и футбол
И кегли,
Чтоб не горбились
в комнатах тусклых,
Чтоб на солнце,
на воздухе
крепли,
Чтобы легкие
крепли
и мускулы.

Там, где прежде
пустырь и копать,
Там сейчас –
вся на солнце
площадка.

Будут
дети здоровые
топать
По дорожкам
утопанным
гладко. –

предсказывала на исходе 1920-х гг. Мария Дубянская в стихотворении «Площадка» (Дубянская 1929: 9). Но наличие социального заказа на детские стихи о зарядке и гимнастике приводило и к прямо противоположным результатам – часто необходимость писать о спорте воспринималась авторами как повинность и не вызывала у них ни малейшего энтузиазма. В статье Т. Богданович о детской литературе, вошедшей в одноименный сборник 1931 года, «физкультура» помещена в один ряд с такими откровенно скучными темами, как сбор утиля:

Меньше всего, конечно, детскую литературу можно упрекнуть в игнорировании текущих запросов жизни. Да это было бы и невозможно. На каждом съезде, на каждом совещании и педагоги, и библиотекари не устают твердить об этом:

– Дайте нам художественную книжку на темы, на задачи сегодняшнего дня. Объявлен сбор утиля, а нет ни одного рассказа на эту тему. Нет рассказов на день работницы, на антипасхальную кампанию и т. д., и т. д.

Не слышать эти жалобы нельзя. Их и слышат. С ними считаются. Но как? Издательства спешно требуют от своих авторов-беллетристов дать в кратчайший срок рассказ о сборе утиля, рассказ о школьном соревновании, о физкультуре и т. п. (Богданович 1931: 48).

Что же касается собственно «футбольной» темы, то здесь важную роль играл гендерный фактор. Во-первых, значительная часть детских поэтических книг в СССР была написана авторами-женщинами, не вникавшими в тонкости футбольной игры и избегавшими подробных описаний матчей, специальной терминологии и т. д.⁴ «...Было у нас с Кассилем одно явное расхождение: с полным безразличием относилась я к его неизменному увлечению, к его пламенной страсти – футболу» (Барто 1976: 273), – признавалась, пожалуй, самая известная советская поэтесса для детей

⁴ Это отчасти подтверждается и на примере взрослой поэзии: нам не известно ни одного дореволюционного «футбольного» стихотворения, написанного женщиной; количество женщин-авторов стихотворений о футболе, написанных на протяжении всего советского периода, тоже очень невелико.

Агния Барто. Во-вторых, примерно так же обстояло дело с читательской аудиторией – большинство детских книг были ориентированы как на мальчиков, так и на девочек, а футбол был чисто мальчишеской игрой:

Почему от Пети
Держат все в секрете?
Почему девчонки
Шепчутся в сторонке?

Он к девчонкам подошел –
Таня прячет что-то,
Говорит: – Играй в футбол,
Вот твоя забота! (Барто 1981–1984, 2: 541)

Сходный мотив возникает еще в одном стихотворении Барто «Колыбельная», где брат пытается успокоить сестренку обещанием подарить ей футбольный мяч:

Баю-баюшки,
Не плачь,
Подарю
Футбольный мяч,
Хочешь –
Будешь за судью,
Баю-баюшки-баю! (Барто 1981–1984, 2: 141)⁵

Неудивительно, что в большинстве советских стихотворений для детей «футбольная» тема сведена к случайным упоминаниям об этой игре. Так, в книге Владимира Волженина (псевдоним Владимира Некрасова), описывающей путешествие деревенского мальчика Вани в город и превращение его в настоящего пионера, об игре в мяч сказано вскользь как о примете пионерского быта:

Побеседовав, ребятки
Мяч гоняют на площадке,
И Ванюшка с ними вскачь
Подает упругий мяч.

А потом всем юным роем
Заниматься ходят строем,
И подсчитывает шаг
Зеновой лихой Спартак. (Волженин 1925: 39–40)

⁵ Ср. также: «Проводим конкурс. // Наш девиз: // “На нужды младших // Отзовись”. // И отозвался // Наш Кирилл: // Сестренке мячик // Подарил, // Играть в футбол // Учил сестру...» (Барто 1981–1984, 2: 245).

На тех же правах футбол присутствует в стихотворении Евгении Трутневой, с умилением изображающем вольготную жизнь пионеров в послевоенное время:

Это чей дворец нарядный,
С пышной лестницей парадной,
Полон музыки и книг?
Кто ходить в него привык,
Строить, петь, клеить модели,
Поиграть в крокет и в мяч?
Кто же, кто же, в самом деле,
Этот сказочный богач? (Трутнева 1949: 5)

Таким образом, футбол в детской поэзии прежде всего, с первых упоминаний, видится как одна из примет обыденной жизни, рядового увлечения советских ребят. Впрочем, иногда на страницах детских поэтических книг появлялись и взрослые футболисты – и тогда сразу давала знать о себе пропасть между ними и юными любителями погонять мяч. Взрослые футболисты, как правило, изображались в ореоле славы; подчеркивалась их неординарность, уникальность их достижений.

Так, в стихотворении Сергея Михалкова «Автографы» футболисты оказываются в числе знаменитостей, чьи автографы собирают две подружки – Варя и Вера:

У подружек в двух альбомах
Сто фамилий, всем знакомых, –
Не коллекция, а клад!
Знаменитые артисты,
Футболисты, хоккеисты
И поэт-лауреат! (Михалков 2003: 36)

А в михалковском «Дяде Степе» футболисты особо выделены среди других советских спортсменов – олимпийских чемпионов, заслуженно пользующихся всенародной славой:

У людей в руках билеты,
И букеты, и пакеты.
Громкий говор. Шутки. Смех.
Только это не туристы,
А гимнасты, и штангисты,
И, конечно, футболисты –
Мы отлично знаем всех!
Все они по именам
С детских лет знакомы нам. (Михалков 2003: 20)

На недостижимую высоту вознесены футболисты в стихотворении Бориса Раевского «Команда»:

С волнением стадион следит
 За вихрями атак...
 Удар!
 И счет открыт!
 Итак –
 Ведет «Спартак»!

Трибуны хлопают, шумят,
 Сосед мой рад,
 А я не рад!

Ведь мой сосед –
 Какой чудак!
 Болеет за «Спартак».
 Но я-то знаю, что «Зенит»,
 Конечно, победит!

Ага! «Зенит» на штурм пошел!
 Штрафной удар!
 Вниманье...
 Гол!

Трибуны хлопают, шумят:
 Теперь я рад,
 Сосед не рад!

Забавный у меня сосед,
 Ему всего-то десять лет,
 Но так стремителен, горяч
 Болельщик этот юный,
 Что кажется – вот-вот на мяч
 Он ринется с трибуны!

Его б в команду «Спартака»:
 Забил бы гол наверняка!

Шумят, кричат вокруг него,
 Грохочет стадион,
 Но он не слышит ничего,
 Атакой увлечен.

Помочь желает «Спартаку»,
 Дает советы игроку.

Как заговорщик, шепчет он
 (Противник чтоб не слышал!):
 – На левый край
 Пасовку дай,
 Налево, дядя Миша! –

И словно там, вдали от нас,
Услышав паренька,
Дает налево быстрый пас
Защитник «Спартака».

Атака!
Мяч вперед пошел!
Прорыв!
Удар под штангу!
Гол!

Шумит, грохочет и гудит
Весь стадион огромный,
И только мой сосед молчит,
Глаза потупив скромно...

Ведь он участвовал в борьбе:
Не станешь хлопать сам себе! (Раевский 1953: 25–27)

На протяжении всего стихотворения поддерживается иллюзия единения игроков «Зенита», «Спартака» и простых болельщиков – как всей огромной толпы, так и отдельно взятых мальчиков. Общими порывами радости и сочувствия дело не ограничивается, возникает видимость того, что на процесс игры можно повлиять, находясь на трибуне, одним только усилием воли: кажется, что защитник «Спартака» подчиняется советам юного болельщика. В итоге граница между футбольным полем и трибунами словно размывается, исчезает: мальчик готов в любой момент «ринуться на мяч», и можно легко представить себе, как он «забил бы гол наверняка». Но условное наклонение использовано здесь отнюдь не случайно: знаменитые футболисты, при всей их кажущейся близости к зрителям, неизменно остаются «вдали от нас», а чрезмерная вовлеченность «паренька» в процесс игры – иными словами, претензия на нарушение невидимой границы – воспринимается как нечто «забавное» и описывается иронически.

Обыкновенность, ординарность не только мальчиков футболистов, но и юных футбольных болельщиков постоянно подчеркивалась в детской советской поэзии⁶. В перечень типовых примет советского «обычного мальчика» увлечение футболом включено, например, Владимиром Мусиковым:

Кто же он? Обычный мальчик:
Учится, играет в мячик,
Ловит мотыльков, букашек –

⁶ Причем не только советскими; так, в цикле стихов Барто «Краснокожие» советские дети и американский мальчик находят общий язык на почве футбола без помощи переводчицы: «При чем тут переводчица? // Побегать людям хочется! // Все кричат: Хау-ду-ю-ду! // Погоняем мяч в саду! // А гость как расхохочется. // Он, видно, весельчак! // При чем тут переводчица? // Понятно все и так» (Барто 1981–1984, 3: 105).

Петя наш – натуралист.
 Больше, чем его, гербарий
 Вы разыщите едва ли (Мусиков – Пегоев 1940).

Для героя поэмы Барто «Ему четырнадцать лет», готовящегося к вступлению в комсомол, футбол тоже является воплощением обычной, ничем не примечательной жизни:

С волнением ждет он октября,
 Он должен дать ответ:
 Не может быть, что прожил зря
 Он все тринадцать лет?

Он ничего не изобрел,
 Учил урок, играл в футбол,
 Ходил с портфелем в класс
 И никого не спас. (Барто 1981–1984, 3: 314)

Таким же обыденным занятием, как писание палочек в тетради игра в мяч является и для учащегося в первом классе героя стихотворения Марии Моисеевой «Письмо»:

И целых две страницы
 Я напишу о том,
 Что начал я учиться,
 Что стал учеником;

Что лучше нашей школы
 Нигде, наверно, нет;
 О том, какой веселый
 Андрейка, мой сосед;

О том, как на площадке
 Я в мяч вчера играл,
 И как в своей тетрадке
 Я палочки писал. (Моисеева 1952: 11–12)

Разрыв между выдающимися взрослыми футболистами и ничем не примечательными футболистами-детьми усугубляло и то обстоятельство, что в советской детской поэзии отсутствовал образ, который мог бы послужить промежуточным звеном между этими двумя крайностями – образ увлекающегося футболом *отца*. Так, в футбольном детском стихотворении Ииосифа Оратовского, отец весьма сочувственно относится к своему любящему футбол сыну-школьнику, но сам не является ни спортсменом, ни даже болельщиком; он, как подчеркивает автор, – «мастер буровой» (Оратовский 1952: 13).

В этом отношении весьма симптоматично стихотворение все той же Барто «Петя на футболе», в котором посредниками между мальчиком и миром футбола оказывается не папа, а мама и бабушка⁷:

Мама нету дома!
Петя так и знал,
Не придется Пете
Ехать на финал!

А погода чудная,
И в руках билет.
– Положение трудное! –
Говорит сосед.

Вдруг выходит бабушка,
Надевает шаль,
Заявляет бабушка:
– Мне ребенка жаль.

Правда, на футболе я
Сроду не была,
Погляжу тем более,
Что там за дела.

«Цедека» – «Динамо»
Вывешен плакат.
Всюду о футболе
Люди говорят.

Бабушка вздыхает:
– Не пойму пока,
Я-то за кого же?
– Ты за «Цедека».

Как начнут в ворота
Забивать мячи,
Дождись счета,
Топай и кричи.

Стадион громадный
До отказа полн
Вот идут команды.
Буря! Рокот волн!

Крики на трибунах,
На трибунах гром!

⁷ Здесь, по-видимому, сыграло свою роль то, что стихотворение было написано в 1947 году – сразу после войны, когда у многих детей не было отцов.

Это невозможно
Описать пером!

Повторяет бабушка:
– Мы за «Цедека»! –
Вздрагивает бабушка
От каждого свистка.

Петя здесь не зритель,
Человек он свой.
Он кричит: – Смотрите,
Принял головой!

Хвалит он кого-то:
– Это футболист! –
Мяч влетел в ворота,
На трибунах свист.

– Нет, – сказала бабушка, –
Капитан горяч.
Так нельзя, товарищи,
Налетать на мяч.

Вдруг она динамовцам
Хлопать начала.
Петя возмущается:
– Что ты в них нашла?

Рассердилась бабушка:
– Взрослых не учи!
Разбираюсь правильно,
Как берут мячи.

– Ладно, – шепчет Петя, –
Мы сравняем счет! –
Он и не заметил:
Дождь давно идет.

Небо потемнело.
Дождь как из ведра.
Разве в этом дело?
Здесь идет игра!

Не сдаётся бабушка,
Говорит упрямо:
– Все равно я, Петенька,
Болею за «Динамо»! (Барто 1981–1984, 2: 347–349)

На первый взгляд, это длинное стихотворение (непосредственно описанию матча уделено целых четырнадцать строф) противоречит процитированному выше признанию Барто в равнодушии к футболу. Даже более того – закрепившаяся в детской литературы традиция снижено-бытового описания игры в футбол преодолевается в восьмой и девятой строфах, где стадион воспевается в традициях высокой, героической поэзии: здесь и восклицания (четыре восклицательных предложения в восьми строках), и гиперболы («громадный», «до отказа полн»), и само это устаревшее торжественное «полн», и метафора футбола как стихии («буря», «рокот волн», «на трибунах гром»), и, главное, характерный риторический прием – признание поэтического бессилия автора («Это невозможно // Описать пером!»). Но здесь-то и кроется подвох: за традиционной поэтической формулой стоит реальная *неспособность* писать о футболе. Все дальнейшее описание матча в стихотворении сводится к набору примитивных и малозначащих фраз, обрисовывающих происходящее в самых общих чертах («Принял головой», «Мяч влетел в ворота, // На трибунах свист») и перемежающихся с отвлеченными репликами героев. Во всех четырнадцати строфах нет ни одного сколько-либо значимого замечания о характере игры; об одном игроке мы узнаем только то, что он, по мнению бабушки, «горяч», похвала в адрес другого еще менее информативна: «Это футболист!». Описание игры удлиняется за счет постоянного использования тавтологии («Крики на трибунах, // На трибунах гром!», «Петя здесь не зритель, // Человек он свой», «Дождь давно идет. // Небо потемнело. // Дождь как из ведра») и, по сути дела, стоит на мертвой точке. Скажем, в предпоследней строфе (!) читателю сообщается, что «здесь идет игра». В итоге смыслового прорыва, преодоления повседневности, обещанного в восьмой и девятой строфах, так и не происходит – футбол оказывается вполне обыкновенным зрелищем, не представляющим никакого интереса для автора. Неудивительно, что итоговый счет матча ЦДК – «Динамо» остается читателю неизвестным.

Характерная для взрослой советской литературы интерпретация игры в футбол как средства вырваться за пределы обычного мира для детской поэзии была нетипична. Вот и в стихотворении Бориса Иовлева «Наша улица» «любители футбола» привлекают внимание идущих по улице детей не больше, чем увиденные ими ранее машины, фонари, светофоры:

У стадиона детвора.
Он возле новой школы.
Там давно идет игра
Любителей футбола.
Пришла пора им отдохнуть, –
И опустело поле...
А ребята – снова в путь,
Идут к начальной школе. (Иовлев 1953:10)

Намек автора здесь весьма отчетлив: футбольная пора заканчивается, приближается осень и вот-вот начнутся школьные занятия. В детской поэзии за футболом сразу же прочно закрепилась репутация *летней* игры:

Где товарищи мои?
Как проводят лето?
Без меня ведут бои
На футболе где-то... (Барто 1981–1984, 2: 239)

Впрочем, противопоставление лета – как футбольного сезона – осени⁸, как мы помним, было существенным не только для детской поэзии, но и для взрослой. Но если во «взрослых» стихах расставание со стадионом и мячом было окрашено, как правило, в печальные, подчас элегические тона, то в «Нашей улице» Иовлева эти эмоции меняются на прямо противоположные. Школьники не только не сетуют на приближение осени, но и откровенно ему радуются:

Как интересно детворе
Стоять у школьной карты!
Скорей бы осень на дворе,
Скорей б сесть за парты!
Раскрыть портфель. Достать пенал.
Над букварем склониться...
Великий Ленин завещал
Учиться и учиться. (Иовлев 1953: 13)

Сезонная привязка футбола тоже способствовала отходу в детской советской поэзии «футбольной» темы на второй план, ведь с идеологической точки зрения школьная пора была гораздо значимее, чем противопоставляемое ей лето⁹.

Но и в летних стихах, будучи включенным в контекст обычных для этого времени года занятий, игр и увлечений советских школьников, футбол попросту терялся среди них. Так происходит, например, в стихотворении Трутневой «Наш отряд». Посвятив целых две строфы игре в аэродром, поэтесса упоминает футбольный мяч лишь мельком:

⁸ Картины осеннего футбола в советской детской поэзии чрезвычайно редки; одно из исключений – стихотворение Барто «Как Вовке ветер помог»: «Листья, листья // На пути, // На площадке – листья, // И площадку // Размести // Вышли футболисты... // Ветер, листьями шурша, // Провожает лето. // Вовка – добрая душа // Громко крикнул ветру: // – Ты зачем ребятам подвел? // Как теперь играть в футбол? // Ты бы сам листву подмел!» (Барто 1981–1984, 2: 290).

⁹ Следует также заметить, что советские детские стихи зачастую претендовали на охват всего годового цикла – перечислялись основные занятия и игры, характерные для того или иного сезона. «Футбольная» тема в стихотворениях такого рода по определению не могла доминировать. Ср. стихотворение Е. Трутневой «Вожатый»: «В лагерях и на футболе, // В зной и в холод зимних вьюг... // В чистом поле, в клубе, в школе, – // Всюду с нами старший друг!» (Трутнева 1949: 13)

Веселый ветер лагерей
 Встречает нас весной,
 Цветы лугов, простор полей,
 Зеленый шум лесной.

И речка у крутой горы,
 И земляничный бор,
 И пионерские костры,
 И пионерский сбор.

Травой, как шелковым ковром,
 Покрыт аэродром.
 Мы целый день на нем с утра –
 У нас идет игра:

Мы все пилоты, вся семья
 На несколько недель.
 Из нас у каждого своя
 Крылатая модель.

Леса, поля, футбольный мяч
 Меняем мы на класс.
 В мир сочинений и задач
 Зима уводит нас! (Трутнева 1949: 13)

Радостный призыв не грустить по уходящему лету и радоваться наступлению учебного года превратился в одно из общих мест советской детской поэзии, причем символом лета почти всегда представлял как раз футбол:

Прощай, зеленая лужайка,
 Где мы гоняли быстрый мяч.
 Старушка-елка, лапу дай-ка,
 Мы уезжаем. Но не плачь!

Смахни с ветвей дождевки-слезы,
 Тебе не долго поскучать:
 Ведь дом, где лагерь был веселый,
 Зимой снова станет школой,
 Сюда ребята из колхозов
 Вернутся с книгами опять. (Сурская 1950: 32)

Или:

До свиданья, лес, и речка,
 И тропинка, и овраг,
 И площадка, и линейка,
 Где взлетал на мачту флаг,

И столовая, где смена
Собиралась к четверем,
И футбольные ворота,
Где стоял я вратарем...

.....

Скоро в школу. Я в ней не был
Девяносто девять дней,
И, сказать вам откровенно,
Я соскучился по ней. (Лифшиц 1954: 49–50)

Или:

Потемнела речки просинь.
Зябко галькам-голышам.
Сколько радости приносит
Осень шустрым крепышам.

.....

Слышен говор, смех веселый,
Сколько здесь их голосистых
Собралось от каждой школы:
Бегунов, гребцов, туристов,

Футболистов, скороходов,
Зноем лета опаленных
На стоянках и в походах
И кострами прокопченных. (Куликов 1951: 51–2)

Однако порой именно футбол как летняя игра подвергался своего рода обесцениванию – как в стихотворении Владимира Лифшица «Школьные товарищи»:

Кругом – народ,
и, главное,
Погодка нынче
славная!..
Судья
с флажком малиновым
Командует:
– На старт!.. –
Внимание,
внимание,
Идут
соревнования!
На лицах
у болельщиков
Волнение

и азарт.
Девчата
пестрой стайкою
Бегут
за белой майкою!
И мы
за белой майкою
Следим,
который круг...
Сначала шла
десятою,
Потом – шестою,
пятою,
Потом второй,
а к финишу –
Всех обошла подруг!
Она не знает
устали,
У ней литые
мускулы,
Напористая,
быстрая,
«Вперед!» –
ее девиз.
Не сразу
стала ловкою, –
Добилась
тренировкой!
И ей судья
под музыку
Вручает
первый приз!..
Внимание,
внимание,
Идут
соревнования!
Вот
у ворот
сумятица,
Вот подан
«угловой»!
Сыгралось
нападение, –
Ну, прямо
заглядение, –
И мяч
под штангу верхнюю
Направлен
головой!..

А рядом,
 за полянкою,
 Прыгун
 взлетел
 над планкою, –
 Взлетел
 и сделал «ножницы»
 ногами на лету!
 Откуда
 столько опыта?
 Все тренировкой
 добыто!
 Возьмите-ка, –
 попробуйте, –
 такую высоту!..
 Команда
 волейбольная,
 Игрой
 весьма довольная,
 Под сеткою
 беседует
 Про что-то
 про свое.
 А на поле
 метатели,
 Что время зря
 не тратили,
 Метнуть
 земель за тридевять
 Стараются
 копье!..
 Внимание,
 внимание,
 Идут
 соревнования!
 Кому судья командует?
 Чья очередь теперь?..

* * *

Веселыми
 и бодрыми,
 С отрядными
 рекордами,
 Вернемся мы
 из лагеря
 И в класс
 откроем
 дверь! (Лифшиц 1954: 41–44)

Говоря о других видах спорта, автор старательно подчеркивает значимость усилий, предварительно затраченных спортсменами (бегунья «не сразу стала ловкою, – // Добилась тренировкой», метатели «время зря // не тратили», в случае с прыгуном «все тренировкой // добыто») и, соответственно – заслуженность победы. Гол же, забитый «в сумятице», выглядит как случайность, ничего не говорящая о навыках и опыте футболистов – напротив, нападение вообще «сыгралось» как бы само собой.

Отметим в скобках, что в полиспортивных стихотворениях о животных – еще одном популярном жанре советской детской поэзии – футбол тоже не удостаивается особого внимания авторов. Так, в книге Екатерины Хомзе «Мишуки-физкультурники», описывающей неудачные попытки четвероногих героев попробовать себя в различных видах спорта, футболу уделяется лишь две строчки:

Взялись мишки за футбол, –
Прямо в нос забили гол! (Хомзе 1927: 11)

А в книгах Давида Виленского «Четвероногие спортсмены» и Григория Брежнева «Слон и его друзья на спортплощадке» – по четыре строчки:

В лесу футбольный матч.
Мишка отбивает мяч,
но по ошибке Мишка
попал в сынишку. (Виленский – Гамбургер 1929: 56)

И:

Матч на первенство идет.
Мишка вырвался вперед.

Но напрасны все хлопоты –
Не откроет слон ворота. (Брежнев 1941: 14)

Здесь, как мы видим, результаты игры и вообще все происходящее на футбольном поле тоже преподносится как случайность, цепочка совпадений, а не как следствие хорошей или плохой подготовки к матчу очеловеченных зверей. У Виленского Мишка попадает мячом в медвежонка «по ошибке», у Брежнева невозможность забить гол мотивирована только природными данными слона, который на сопровождающей текст иллюстрации выглядит весьма и весьма крупным. Пренебрежение авторов к технической стороне футбола особенно бросается в глаза на фоне описаний, которых удостаиваются представители других видов спорта:

Лягушенка-рекордсмена
Уважают все спортсмены:
Ловко прыгать без разгона –
Стиль особый чемпиона.

Лягушонок любит спорт.
Прыг! И снова взял рекорд! (Брежнев 1941: 16)

Среди редких исключений из анималистической поэзии такого рода – стихотворение Людмилы Татьяничевой «Медведь-футболист»:

Он приходит из тайги,
Сняв у входа сапоги,
Чтобы сторож не услышал
Слишком громкие шаги.
На медведе свитер бурый
И берет на нем хорош.
Богатырскою фигурой
На штангиста он похож.
Но медведь наш не штангист,
А заядлый футболист!
Мяч у мишки необычный –
Вот такой величины!
Может он броском отличным
Мяч добросить до луны.
Только строго соблюдает
Он все правила игры
И с азартом забивает
Чемпионские голы...
В норах спят сурки-засони.
Им бы, глупым, поглядеть,
Как всю ночь на стадионе
Тренируется медведь. (Татьяничева 1965: 36)

Впрочем, и это исключение скорее подтверждает правило. Увлечение футболом здесь и в самом деле описывается с одобрением («заядлый футболист» ставится в пример «глупым» «суркам-засоням»), а в описании игры как таковой отчетливо слышатся нотки восхищения. Но сама ситуация стихотворения совершенно абсурдна: медведь тренируется на стадионе в полном одиночестве, да еще и ночью. В результате все происходящее обесмысливается; ни азарт, ни строгое соблюдение правил, ни умение забивать «чемпионские голы» и делать «отличные броски» не имеют никакого значения, поскольку речь идет об игре, которую и футболом-то сложно назвать. Кажущаяся серьезность стихотворения оборачивается чуть ли не насмешкой над оторванной от реальности и к тому же полузапретной (медведь вынужден прятаться от сторожа) игрой.

Серьезное отношение к футболу и в самом деле нечасто проявлялось в детской поэзии. Даже в тех произведениях для ребят, где об увлечении футболом говорится сочувственно, то и дело проскальзывают иронические нотки.

Таково, например, стихотворение Барто «Володя, Вовка, Вова», где тема одержимости футболом доведена до комического предела:

Есть паренек молоденький,
Его зовут Володенькой
И называют Вовой.

Мальчишка он бедовый,
Он мяч гоняет дотемна,
А из открытого окна
Раздаются имена:

– Володя! Вовка! Вова!
– А он в ответ ни слова.

– Куда ты делся, наконец?!
Иди обедать, сорванец!
– Кричит сердито тётка.
А мать вздыхает кротко,
И раздаётся снова:
– Володя! Вовка! Вова!

Его зовут со всех сторон,
Ему кричат в окно.
У Вовки несколько имён,
Но отвечать не хочет он
Пока ни на одно!

– Володя! Вовка! Вова!
– А он не слышит зова.

Наконец с большим трудом,
Зазывают Вовку в дом.

Не успел он выпить чай,
Кто-то крикнул: – Выручай!
Вовка! – крикнул кто-то.
– Защищай ворота!

Если в дом его зовут –
Он не слышит зова,
А во двор – он тут как тут!
Не прошло и двух минут,
Мяч гоняет снова.

А из открытого окна
Раздаются имена:
– Володя! Вовка! Вова!
Володя! Вовка! Вова!

А он в ответ ни слова. (Барто 1981–1984, 2: 266–267)

Или стихотворение Раевского «Наша команда»:

У нас в команде игроки
Сильны, выносливы, ловки.
Но в состязаньях – вот беда! –
Команду нашу бьют всегда.

У нас в команде правый край
Мячом владеет ловко,
Но не желает правый край
Другим давать пасовку!

А вот ведет защитник мяч,
Игрок он знаменитый!
Но не найдешь его, хоть плачь,
На линии защиты.

В команде все играют врозь:
Всем гол забить охота;
Но никому не удалось
Направить мяч в ворота!

А почему? Да потому,
Что это трудно одному!

Зато противники умны,
Играют так, как нужно:
В защите все они дружны
И нападают дружно.

Мячи летят без счета
И прямо к нам в ворота! (Раевский 1953: 2–3)

В этом стихотворении описание футбольных передраг явно играет вспомогательную роль и служит автору лишь для того, чтобы в очередной раз вбить в голову маленькому читателю нехитрую мысль: только дружный коллектив способен победить соперника, а индивидуалисты, как бы талантливы они не были («Мячом владеет ловко», «Игрок он знаменитый») в конечном итоге только вредят окружающим и самим себе.

Действительно, в советской поэзии для детей за футболом прочно закрепляется репутация незамысловатой, даже примитивной игры, не требующей особых талантов. Этому во многом способствовала сезонная привязка футбола: устойчиво ассоциируясь с летом как временем каникул, свободы от уроков и школы, он неизбежно противопоставлялся прилежной учебе и примерному поведению. По сути дела, учащийся имел моральное право играть в футбол, только если это не мешало его успеваемости и не шло в ущерб остальным, более важным занятиям. Именно такой образцовый юноша описывается, например, в «Веселом путешествии от А до Я» одного из главных детских поэтов советского времени – Самуила Маршака:

Такими хлопцами, как он,
Гордиться могут в школе:
Он и в работе чемпион,
И в пляске, и в футболе.

Не зря такой же ученик
Был первым, кто на свете
В просторы космоса проник
На корабле-ракете. (Маршак 1968–1972, 1: 323)

Или в книге Николая Корнеева «Случай с Колей Кубышкиным» – перечисляя спортивные достижения, которыми изобилиовали школьные годы героя-летчика, автор словно спохватывается и «оправдывает» увлечения мальчика его высокой успеваемостью и совершенными впоследствии подвигами:

– Девять лет тому назад
Он закончил нашу школу.
– Был любителем футбола.
– Чемпионом по конькам,
По прыжкам, по городкам!
– В баскетбол играл прилично.

– А учился?
– На «отлично».
– Он наш город прикрывал!
– Он в Америке бывал! (Корнеев 1947: 13)

Едва ли не единственный необычный персонаж в галерее образцовых советских мальчиков, с легкостью совмещающих учебу и футбол, – герой уже упомянутого нами выше стихотворения Оратовского «Перед экзаменом»:

Утро занимается, –
Алик занимается.

Алик в жизни первый раз
переходит в пятый класс
и экзамены сдает он
в жизни тоже первый раз.

Потому
у них в дому
нет покоя никому.

Утро днем сменяется, –
Алик занимается.
Пятый час сидит подряд,
строчки аж в глазах рябят.

Помнил все – и вдруг опять
 позабыл...
 Действительно,
 очень трудно рассказать
 имя существительное.

Он прикрыл окно газеткой,
 чтоб ребят не видеть в нем,
 потому что малолетки
 мяч гоняют за окном.

Целый день в «ворота» бьют
 мячиком старательно.
 Повторять мне не дают
 имя прилагательное.

...Наконец, он встал с оглядкой,
 отогнул газеты край,
 поглядел в окно украдкой,
 будто вправду невзначай.

Ах, «Бобров» ведет атаку.
 Ой, прорыв! Скорей! Ударь!
 Ай, пробил!..
 И вдруг сразмаху
 наземь бросился вратарь,
 словно чем его сразило...
 Он лежит.
 А мяч летит.
 Пропустил он мяч, мазила...
 Кто ж в воротах так стоит?

Если б я стоял в воротах,
 ни за что б не пропустил.
 Если б я стоял в воротах,
 научил бы я мазил...

Алик снова на тетрадь
 смотрит нерешительно.
 Значит, будем повторять:
 имя существительное...
 Нет, не лезет ничего!
 Стала память у него
 просто отвратительная.
 Если б я стоял в воротах,
 был тогда б вопрос другой...

Возвращается с работы
 папа – мастер буровой.

Видит, Алик мается:
долго занимается.

Входит папа в кабинет.
– Ну, сынок, устал?
– Да нет.
Просто там в футбол играют,
просто мне они мешают...

– Знаешь что, – отец сказал, –
ты, конечно, не устал.
Ты лишь пятый час, малыш,
за грамматикой сидишь.
Но вратарь у вас безрукий,
пропускает все мячи.
Преподай-ка им науку
и играть их подучи...

Папу слушают министры,
каждый с ним считается.
Потому довольно быстро
Алик соглашается.

– Я иду играть в футбол.
Укажи-ка тут глагол!..

Через час домой пришел,
красен, перемазан.
Принял душ и сел за стол,
и любую фразу
разбирать стал сразу.

Папа улыбается,
Алик занимается.

Мальчик к папе подошел,
поглядел внимательно:
– Я не думал, что футбол –
помощь для грамматики. (Оратовский 1952: 10–13)

На общем фоне сусальной советской поэзии для детей стихотворение Оратовского, открыто говорящее о пользе футбола, намекающее на официальное признание этой пользы (совет поиграть Алику дает папа, которого «слушают министры») и чуть ли не уравнивающее его со школьными занятиями (футбол оказывается «помощью для грамматики») выглядит необычным, почти крамольным. Но так ли это?

На самом деле никакого равенства между игрой в футбол и учебой в стихотворении нет – автор строго разграничивает их, буквально реа-

лизуя пословицу «делу время, потехе час»: Алик приходит домой ровно «через час» игры в мяч и вновь приступает к урокам. Право играть в футбол мальчик получает благодаря своей дисциплинированности и послушанию: он несколько часов героически борется с искушением выйти во двор к ребятам, позволяя себе только раз «украдкой» выглянуть в окно, и присоединяется к ним лишь с разрешения отца¹⁰. Основная же мотивировка «футбольного» перерыва – не столько стремление «преподать науку» неумелым игрокам, сколько необходимость соблюдения баланса между умственной деятельностью и отдыхом. Именно с этой целью в текст вводятся регулярные указания на длительность времени, проведенного Аликом за тетрадками («утро занимается», «утро днем сменяется», «долго занимается», «пятый час сидит подряд», «пятый час, малыш // За грамматикой сидишь»¹¹) и на симптомы усталости («строчки аж в глазах рябят», «Алик мается», «не лезет ничего – // Стала память у него // Просто отвратительная»).

По сути дела, основное содержание стихотворения Оратовского – не футбол и любовь к нему, а нечто гораздо более прозаическое: режим дня и его правильная организация, поиск оптимального соотношения между трудом и отдыхом. В финале это соотношение четко определяется: футбол вторичен, он – лишь «помощь для грамматики». Следует, впрочем, отметить, что стихотворение «Перед экзаменом» все равно оказывается исключением из множества текстов такого рода: в них преступный футбол предстает не «помощью» для грамматики, а ее врагом.

В самом деле, в большинстве детских стихотворений увлечение футболом и хорошие оценки взаимоисключали друг друга, и футбол, соответственно, изображался как опасный соблазн.

Таково, например, нравоучительное стихотворение Андрея Царева «Кончил дело гуляй смело»:

За окном так много света.
Манит улица, зовет...
Вон лужайка зеленеет,
Пышно яблоня цветет.

Хорошо б сейчас оставить
Стол, чернила и тетрадь
И с ребятами-друзьями
Мяч футбольный погонять,

Порезвиться, поразмяться,
В небо змея запустить...

¹⁰ Это, кстати, распространяется не только на Алика, но и на играющих в футбол ребят: указание на их возраст «малолетки» дано, чтобы оправдать их длительное («целый день») пребывание на футбольной площадке.

¹¹ Слова о том, что Алик переходит «в пятый класс», тоже косвенно способствуют закреплению этой цифры в памяти читателя.

Хорошо! А как задачи?
Надо прежде их решить.

Не стучи в окно, березка,
Не зови меня в лесок,
Не пойду гулять, покуда
Я не выучу урок! (Царев 1951: 17)

Но, разумеется, не всем персонажам советской детской поэзии удавалось быть такими же сознательными и стойкими – и тогда увлечение футболом приводило к весьма неприятным последствиям. Вот, например, стихотворение Марка Сергеева «Сережин год»:

Он в сентябре играл в футбол
И, целый день гоня мяч,
Он ни минуты не нашел
Для упражнений и задач.

Он в декабре швырял снежки,
Чертил коньками синий лед,
А в пятом «Б» ученики
По всем предметам шли вперед.

Но книги забывал Сергей,
Играя на катке в хоккей.

Зато, когда июль настал
И, сдав экзамены весной,
В футбол на улице играл
Не пятый «Б», а «Б» шестой,

Когда мальчишки-сорванцы
Пускали змея в небеса,
Когда заядлые пловцы
Купались в день по три часа,

Когда на берегу реки
Улова ждали рыбаки, –

Пришлось Сереже день-деньской,
Забыв о рыбах и крючках,
Глядеть на улицу с тоской,
Сидеть с учебником в руках.

А в жарком августе Сергей
Сдавал экзамены опять,
Чтобы догнать своих друзей,
Чтоб второгодником не стать.

И твердо помнит он сейчас:
Учебке – день, забавам – час. (Сергеев 1952: 11–12)

Игра в футбол, как выясняется, разрешена – но лишь в умеренных количествах (а не «целый день») и в строго определенный период времени между экзаменами и началом учебного года (в июле и августе). Если же увлечение футболом переносится на школьную пору, то злосчастного футболиста почти с неизбежностью ждут неприятности. Конечно, не всегда столь катастрофические, как угроза остаться на второй год – обычно речь идет просто о снижении успеваемости:

Говорили про Ванюшу мы
Всегда,
Что отличником не будет
Никогда.

Что учить уроки Ване,
Видно, лень,
Что играет Ваня в мячик
Целый день. (Иванов 1951: 69 – 71)

То же самое происходит и с героем стихотворения Барто «Сережа учит уроки» – он хоть и не становится второгодником, но, постоянно отвлекаясь, не успевает сделать домашнее задание:

Сережа взял свою тетрадь –
Решил учить уроки:
Озера начал повторять
И горы на востоке.

Но тут как раз пришел монтер.
Сережа начал разговор
О пробках, о проводке.

Через минуту знал монтер,
Как нужно прыгать с лодки,
И что Сереже десять лет,
И что в душе он летчик.

Но вот уже зажегся свет
И заработал счетчик.

Сережа взял свою тетрадь –
Решил учить уроки:
Озера начал повторять
И горы на востоке.

Но вдруг увидел он в окно,
 Что двор сухой и чистый,
 Что дождик кончился давно
 И вышли футболисты.

Он отложил свою тетрадь.
 Озера могут подождать.

Он был, конечно, вратарем,
 Пришел домой не скоро,
 Часам примерно к четырем
 Он вспомнил про озера.

Он взял опять свою тетрадь –
 Решил учить уроки:
 Озера начал повторять
 И горы на востоке.

Но тут Алеша, младший брат,
 Сломал Сережин самокат.

Пришлось чинить два колеса
 На этом самокате.
 Он с ним возился полчаса
 И покатался кстати.

Но вот Сережина тетрадь
 В десятый раз открыта.

– Как много стали задавать! –
 Вдруг он сказал сердито. –
 Сижу над книжкой до сих пор
 И все не выучил озер. (Барто 1981–1984, 2: 175–177)

Отметим, что во всех трех последних процитированных нами стихотворениях футбол не имеет какой-либо самостоятельной ценности. Он упоминается в числе других многочисленных занятий (от пускания воздушного змея до разговора с монтером о пробках) и, судя по всему, не является серьезным увлечением для мальчиков – скорее, это просто способ отвлечься от надоевших уроков. Вернее, лишь один из способов – и в этом смысле симптоматично то незначительное место, которое уделяет футболу Маршак в своей «Считалке», героем которой тоже является нерадивый ученик:

В нашем классе
 Нет лентяев, –
 Только Вася
 Николаев.

Он приходит на урок,
 Засыпает, как сурок.
 Лодырь,
 Лодырь,
 Лежебока,
 Проворонил
 Три урока,
 На четвертый
 Опоздал,
 Пятый
 Где-то пропадал,
 На шестом
 Мешал
 Учиться,
 На седьмом
 Ходил
 Лечиться,
 На восьмом
 Играл в футбол,
 На девятый
 Не пришел.
 На десятом
 Корчил рожи,
 На четырнадцатом
 Тоже,
 На двадцатом
 Видел сон,
 На тридцатом
 Выгнан
 Вон. (Маршак 1933: 149–150)

А в стихотворении «Что такое гол», представляющем собой обращенный к второгоднику монолог героя-рассказчика, Маршак вырабатывает оптимальную, на его взгляд, формулу соотношения между учебной и увлечением футболом:

Был ты вчера на футболе,
 Славное дело – футбол,
 Если футбольное поле
 Не отбивает от школ.

Можешь болеть
 За «Динамо»
 Иль за «Торпедо»
 Болей,
 Но поболей за программу
 Школы советской своей!

Если, не сделав работы,
Завтра получишь кол, –
Значит,
В свои же ворота
С треском
Забьешь ты гол! (Маршак 1949)

Разговор о футболе начинается вроде бы вполне доброжелательно, а эпитет «славное» даже позволяет надеяться на то, что автор проявит к главному увлечению советских школьников нестандартное отношение. Надежды, впрочем, не сбываются – в следующей же строфе дружеская интонация сменяется назидательной, а футбол неожиданно становится метафорой успеваемости. Выясняется, что к самой игре герой-рассказчик не проявляет никакого интереса, с подчеркнутым безразличием говоря о разных командах. Переход от сочувствия к равнодушию маркирован не только интонационно, но и графически (в «сочувственном» катрене каждый стих записан отдельной строкой, следующие две строфы записаны столбиком), и ритмически (в третьей, кульминационной строфе, где речь идет об условном «голе», во втором и четвертом стихах пропущено по одному слогу). Соотношение между реальной игрой и условным «матчем за успеваемость» тоже красноречиво свидетельствует о безразличии к футболу: в первом случае второгодник лишь пассивно наблюдает за футболом («бывает» на нем, «болеет» за определенную команду), во втором случае одновременно выступает в роли болельщика (за «программу») и в активной роли игрока («забивает гол»).

Использование футбола в качестве метафоры борьбы за оценки, подающееся как остроумная шутка, на самом деле таковой не является – по сути дела, Маршак незаметно приравнивает *интересную* игру к противоположной ей стихии *скучного*¹², *растворяет ее в этой стихии и тем самым обесмысливает ее. Примерно то же самое происходит с футболом и в другом произведении Маршака, а именно в одном из эпизодов «Веселого путешествия от А до Я». Правда, здесь автор использует несколько иные методы:*

Фанфары слышатся вдали:
На пристани у мола
Наш пароход встречать пришли
Любители футбола.

Команды двух военных школ
Играть приехали в футбол.

¹² В этом смысле одно из ключевых слов «футбольного» отрывка – «советский»: благодаря ему футбол оказывается конкурентом не только школе, но и – что гораздо серьезнее – государству и государственной идеологии.

Идем смотреть на этот матч.
 Суворовцы с налета,
 Открыв игру, забили мяч
 Нахимовцам в ворота.

И хорошо, что не в свои!..
 Но слышен грозный свист судьи.
 Судья зовет к порядку
 Футбольную площадку.

Игра горячая футбол!
 Для уравниенья счета
 Нахимовцы забили гол
 Суворовцам в ворота.

Еще не кончена игра,
 А нам гудок из гавани
 Напоминает, что пора
 Опять пуститься в плаванье. (Маршак 1968–1972, 1: 327–328)

В очередной раз используемая рифма «школ – футбол» *уже* не предвещает ничего хорошего; худшие ожидания и оправдываются. Ни кажущаяся подробность описания, ни нагнетаемые эффекты (восклицания, эпитеты «грозный» и «горячий») не помогают скучному и схематичному действию, описываемому Маршаком, превратиться во сколько-либо занимательное зрелище Маршаком: две команды, как по заказу, симметрично забивают друг другу по одному голу. Безразличие к футболу как таковому здесь еще заметнее, чем в цитируемом выше стихотворении: чего стоит одна только ремарка автора «И хорошо, что не в свои!..», ничем не объясняемая и не мотивируемая, или то обстоятельство, что описание матча внезапно обрывается на самом интересном моменте. Да и эпитет «горячая» употреблен явно не к месту: ничто не свидетельствует о том, что матч был действительно «горячим».

Тем очевиднее становится основная идея фрагмента – это тот самый «порядок», к которому призывает судья, но порядок, доведенный до крайности, до логического предела. «Идеальный» футбол по Маршаку – футбол, в котором господствует принцип «уравниенья счета» (не для того ли, чтобы сохранить царящую на поле симметрию, Маршак так резко обрывает описание матча?), то есть игра, окончательно утратившая свой смысл.

Само слово «порядок» здесь симптоматично – именно идея порядка, господствовавшая в официальной детской поэзии, способствовала закреплению за футболом сомнительной репутации. Футбол порицался не только как помеха хорошей учебе, но и как хулиганская игра, неизменно сопровождающаяся шумом, криками, выбиванием оконных стекол и драками. Эта репутация закрепляется за игрой в футбол изначально и, несомненно, берет истоки в «футбольной» поэзии 1910-х – 1920-х гг. – с той

лишь разницей, что акцент смещается с вреда, который игроки причиняют себе, на вред, причиняемый ими окружающим.

Тема футбольного травматизма тоже возникает в детской советской поэзии, хотя далеко не так часто, как во взрослой. В частности, печальные последствия игры в футбол изображаются в «поучительном рассказе для шалунов» Михаила Соловьева под названием «Гриша и Тиша два проказника»:

– Не сыграть-ли в мяч футбольный, –
Здесь в гостиной так привольно.
И пошел вокруг садом:
Все в гостиной кверху дном.
Вот картина Гришу – хлоп.
В синяках у Гриши лоб.
Ну а Тиша, – что за вид, –
Без зубов и нос разбит...
Да, в футболе Тиша – спец.
Вдруг бежит на шум отец:
Тут за все досталось им –
Была трепка обоим... (Соловьев 1924: 16)

Во многих других детских произведениях о футболе серьезность травм нередко преуменьшалась. Так, в стихотворении Барто «Володя болен» недомогание героя, не встающего с постели четвертый (!) день, названо «неопасным»:

Он неопасно болен,
Но встать нельзя – хоть плачь!
Он на футбольном поле
Упал, гоня мяч. (Барто 1981–1984, 2: 369)

Это преуменьшение, по-видимому, было вызвано с одной стороны нежеланием пугать маленького читателя, а с другой – тем, что в детских стихотворениях о футболе гораздо больше внимания уделялось беспокойству, которое по вине юных любителей этой игры испытывали взрослые. В подавляющем большинстве случаев футбол изображался как более или менее мелкое хулиганство:

Это кто разбил мячом
Чашку на буфете?
Петя был тут ни при чем,
А попало Пете. (Маршак 1968–1972, 1: 219)

Или:

Как вожатый, тетя Поля
Разбирает все дела:

Подрались мы на футболе,
Тетья Поля разняла. (Барто 1981–1984, 2: 193)

Нарушением порядка в детских стихах часто оборачивалось и простое пребывание на стадионе во время матча:

Были в праздник
Вася с Колей
Вместе с папой
На футболе.

Только вверх
Взметнулся мяч,
Пес за ним
Помчался вскачь,
Гонит прямо через поле –
Получайте, Вася с Колей!

С этих пор на стадион
Вход собакам воспрещен. (Маршак 1958: 57)

«Во всей красе» мальчишеский футбол показан, в частности, в книге страстного поклонника этой игры Михаила Дудина «Веселый двор»:

Сохнут папины рубашки,
Мамин шарфик голубой...
Зашивается фуражка
С сеном, паклей и трухой.
Светит солнце. День горяч.
Над бельем летает мяч.

Пробежав широкий двор,
Боря прыгнул на забор.
Очень скучно стало Боре
Вверх ногами на заборе.

Широки в сарае двери,
Раскрывается сарай...
Капитан ребят проверил,
Дал команду: «Начинай!»

Три свистка. Мельканье ног.
Полетел в ворота
Старый валяный сапог,
И заплакал кто-то.

Поднялся такой содом,
Что проснулся управдом.

Прямо с койки на балкон
 Неодетый вышел он.
 Страшный дядя управдом
 Всем ребятам был знаком:
 Разбежалась детвора
 По квартирам со двора. (Дудин – Кудрин 1940: 6–8)

Воцарившаяся в результате тишина, впрочем, не устраивает ребят, и они идут жаловаться председателю райсовета:

Мы ему сказали: «Дядя,
 Очень скучно мы живем».
 Мы ему сказали: «Дядя,
 Наш сердитый управдом
 Нам играть не разрешает,
 Гонит с нашего двора,
 Все игрушки отбирает, –
 Недовольна детвора». (Дудин – Кудрин 1940: 8–10)

Благодаря вмешательству управдома двор совершенно преображается – его старательно чистят, выметают, разбивают цветники. Непослушные дети, в свою очередь, моментально превращаются в образцовых пионеров и досуг проводят соответствующим образом («Мы в хасановцев играем, // Водим танки за сарай... // Мы в саду читаем книжки, // Мы танцуем и поем» (Дудин – Кудрин 1940: 12)). Нетрудно догадаться, что футбол изгоняется из этого миниатюрного пионерского рая и заменяется регулярной зарядкой:

Рано утром по порядку
 Мы выходим на зарядку,
 Только галстуки подряд
 Красным пламенем горят. (Дудин – Кудрин 1940: 12)

И здесь ключевое слово – «порядок», противопоставленное «содому», устойчиво (не только у Дудина, но и, например, у Соловьева) ассоциирующемуся с футболом. Вернее, даже не слово «порядок», а корень «ряд», встречающийся в трех находящихся в сильной позиции (на концах строк) словах («порядку» – «зарядку» – «подряд») и эхом отдающийся в слове «горят». Естественное неравенство, предполагаемое футболом (капитан команды, защитники, нападающие), уступает место единообразию, индивидуальности стирается: в строфе, описывающей зарядку, нет отдельных лиц и вообще нет лиц – лишь монотонный ряд красных галстуков. Более того, замещение футбола зарядкой преподносится и как переход от сферы «низкого», неприглядного быта (фуражка, набитая «сеном, паклей и трухой» и зашита; ворота сарая; используемый в качестве мяча валенок)¹³

¹³ Изображенный, кстати, и на сопровождающей «футбольный» эпизод иллюстрации.

к сфере чистой идеологии: использование «пламени» в качестве метафоры красного цвета условно дематериализует пионерские галстуки. Футбол, таким образом, оказывается не только шумной и хулиганской, но еще и неприглядной, некрасивой, неказистой игрой (это, кстати, тоже общее у детских и взрослых советских стихотворений, в которых, как мы помним, футбол тоже нередко противопоставлялся более выразительным и изящным видам спорта).

Весьма низкую оценку футбол получал не только по эстетической, но и по этической шкале. Например, в стихотворении Андрея Иванова «Не шумите»:

Нынче с самого утра
У детей идет игра.

Но игрою недовольна
Соня старшеклассница.
– Ну, довольно вам, довольно!
То бороться схватятся,

То стреляют, то запели,
То начнут кричать ура.
Ой, как вы мне надоели,
Шли бы, дети, со двора!

Разыгралась детвора,
Не уходит со двора.

Прянул мяч футбольный ввысь.
Вдруг студент подходит, Митя:
– Эй, ребята, не шумите,
Вы б сегодня разошлись!

Мать пришла с ночной работы,
Маме хочется вздремнуть.
Шли б, ребята, за ворота,
Дали бы маме отдохнуть!

Перестали вмиг бороться,
Попритихла детвора,
Только шепот раздается, –
Все уходят со двора. (Иванов 1951: 14–15)

Футбол здесь перечислен в числе прочих детских игр и шалостей («То бороться схватятся, // То стреляют, то запели, // То начнут кричать ура»). Но если последние не влекут за собой сколько-либо значимых последствий (разве что раздражают старшеклассницу Соню, к словам которой, впрочем, никто особо не прислушивается), то в момент появления «футбольного мяча» тон стихотворения меняется с иронического на серьезный и нази-

дательный, а вполне невинное баловство перестает быть таковым. Причем автор настойчиво (посредством троекратного повтора слов «мать» – «мама» – «мама») подчеркивает, что речь идет не об абстрактной уставшей женщине, а о маме – обращение к сокровенным чувствам читателя словно призвано окончательно дискредитировать футбол в его глазах.

До своего логического предела тема «аморальности» футбола доводится в стихотворении Михалкова «Булка»:

Три паренька по переулку,
Игряя будто бы в футбол,
Туда-сюда гоняли булку
И забивали ею гол.

Шел мимо незнакомый дядя,
Остановился и вздохнул
И, на ребят почти не глядя,
К той булке руку протянул.

Потом, насупившись сердито,
Он долго пыль с нее сдувал
И вдруг спокойно и открыто
При всех ее поцеловал.

– Вы кто такой? – спросили дети,
Забыв на время про футбол.
– Я пекарь! – человек ответил
И с булкой медленно ушел.

И это слово пахло хлебом
И той особой теплотой,
Которой налиты под небом
Моря пшеницы золотой. (Михалков 2003: 37)

Футбол здесь противопоставляется не только моральным ценностям и основам жизни, но и жизни как таковой – достаточно сопоставить апеллирующее ко всем пяти человеческим чувствам описание пшеничных полей в финале стихотворения и краткие указания на неприглядность импровизированного футбольного поля (указания сводятся к словам «переулок» и «пыль»). К тому же, игру в футбол в «Булке» трудно назвать развлечением, веселым времяпрепровождением – в тексте нет ни слова об эмоциях, которые испытывают легкомысленные игроки, в то время как портрет и монолог пекаря сопровождаются развертыванием целого спектра эмоций. Тут и грусть, и негодование, и душевное тепло, и чувство собственного достоинства.¹⁴ В предпоследней строфе футбол и вовсе

¹⁴ Слово как таковое здесь тоже важно – три паренька играют в футбол *молча*, а противопоставляемый им пекарь произносит слово, из которого в последней строфе фактически возникает целый мир.

«забывается», а вслед за ним, в последней строфе, исчезает любители бессмысленной и пустой – согласно Михалкову – игры.

Своеобразную квинтэссенцию всех мотивов, связанных с футболом в советской детской поэзии, представляет собой стихотворение Евгения Шварца «До чего довел человека футбол»:

Был Васька Орлов
Весел и здоров,
Учился в Ленинграде,
Состоял в отряде...
А теперь где ты, Вася?
Ни в отряде ни в классе!
Эх, футбол, футбол,
До чего ты человека довел!

Что такое футбольный матч?
Гоняют ребята мяч,
Из сил выбиваются,
Пóтом обливаются,
Глядят друг на друга врагами,
Лягают друг друга ногами,
Бодаются головой –
Сразу видно народ деловой!
А вся-то их работа:
Загнать мячик в ворота.

Увидал Орлов – и погиб,
К месту так и прилип,
Простоял четыре часа –
«Вот, говорит, чудеса!
Брошу отряд и школу,
Буду учиться футболу».

На футбольной площадке
Натер он себе пятки,
Сыграл двести таймов подряд,
Позабыл пионерский отряд.
Зовет Ваську вожатый:
Ты, говорит, работник слабоватый,
Ты у нас не пионер, а голкипер.
Тут он Ваську из отряда и выпер.

Работает Васька с утра.
В школу ему пора,
А он давай упражняться –
За куцым котом гоняться.
Прыгает кот, как мяч,
Носится по комнате вскачь,
А Васька его буцей –
Прыгай повыше куцый!

Сидит Васька в школе,
 А думает о футболе.
 Сосед шевелит мозгами,
 А Васька Орлов ногами.
 В голове у него ерунда:
 Хавбеки да форварда.

По улице мостовой
 Васька шлем гоняет свой.
 Люди спотыкаются,
 Лошади брыкаются.
 Угодил ногой в стекло –
 Всю витрину разнесло.

Ходит Васька невеселый,
 Выгнали его из школы.
 Шлялся он без дела,
 Пока не надоело.
 Пришел на биржу труда –
 Не берут его никуда.

Дали Ваське две анкеты,
 Написал он все ответы,
 Указал: специалист –
 Знаменитый футболист.
 Посмотрел товарищ в кепке, –
 У тебя, брат, ноги крепки,
 В остальном ты слабоват,
 Сам, товарищ, виноват... (Шварц 1926: 77)

Логично предположить, что слово «человек», вынесенное в заглавие стихотворения и повторенное в последней строке первой строфы, использовано Шварцем в том его условно-ироническом значении, в каком оно традиционно возникало в разного рода нравоучительной литературе – когда речь шла о плохом поведении, неуспеваемости и т. п. В стихотворении Шварца и вправду затронуты все эти проблемы – именно футбол способствует тому, что Васька все больше отклоняется от идеала советского школьника и пионера. Сначала его исключают из отряда, затем из школы, финальной же степенью падения оказывается его неспособность стать полноценным членом трудового коллектива. Соответствующим образом изображена и игра в футбол – увиденная через остранение, она сводится к набору примитивных хулиганских действий («Глядят друг на друга врагами, // Лягают друг друга ногами, // Бодаются головой»), бессмысленность которых («А вся-то их работа: // Загнать мячик в ворота»), хоть и замаскирована громкими, «красивыми» словами: «голкипер», «хавбеки да форварда».

Несколько даже необычно выглядит сосредоточенность автора на физиологическом аспекте футбола – едва ли не в каждой строфе сообща-

ется о «натертых пятках» и неловких движениях Васьки, о том, как он шевелит своими «крепкими ногами» и пинает ими кота. Это и отличает стихотворение Шварца от множества других детских футбольных стихотворений – как правило, схематичных, скупых на подробности и не привлекавших внимание читателя к тонкостям футбольной «механики». А значит, можно предположить, что за привычным осуждением хулиганской и отвлекающей от уроков игры стоит и второй смысловой план. И ключ к нему вновь дает название стихотворения – ведь слово «человек» может быть понято и в строго биологическом смысле.

Действительно, сюжет стихотворения – не только история деградации Васьки Орлова как ученика и пионера, но, по сути, история его общей – можно сказать, видовой – деградации как биопсихосоциального существа. Уже во второй строфе стихотворения, где описывается футбольный матч, размывается граница между человеческим и животным мирами. «Гоняют», «из сил выбиваются», «потом обливаются», «глядят... врагами» – в этих действиях нет ничего специфически человеческого, а глаголы «лягают» и «бодаются» намекают на окончательное «расчеловечивание» игроков. Тот же путь проходит и Васька Орлов¹⁵ – увлекшись футболом, он утрачивает способность к интеллектуальной деятельности («Сосед шевелит мозгами, // А Васька Орлов ногами») и отрывается от человеческого коллектива («позабыл пионерский отряд»). Зато повышенное внимание уделено его взаимоотношениям с животным миром – на улице Васька мешает не только людям, но и лошадям, дома гоняется за своим котом, да еще и с поистине звериной жестокостью избивает его буцей. Десоциализацией, впрочем, дело не ограничивается – игра в футбол фактически перестраивает и Васькин организм, что проявляется как в его раскоординированных движениях во время импровизированной уличной тренировки, так и в чрезмерной развитости его нижних конечностей – мотив, о котором уже шла речь выше. В финале «товарищ в кепке» едва ли не открыто говорит об «обратной эволюции» Васьки Орлова, превратившегося из обычного «веселого и здорового» ленинградского мальчика в непонятное существо, утратившее большинство человеческих навыков («в остальном ты слабоват») и характеризующееся только «крепостью ног».

Не исключено, что в 1926 году, на волне интереса к улучшению человеческой породы и к соответствующим экспериментам в различных областях науки, скрытый смысл стихотворения Шварца был более очевиден¹⁶ и считывался гораздо легче. Как бы то ни было, вызванная фут-

¹⁵ В этом контексте символична и «животная» фамилия героя – Орлов, и даже его имя Васька – уменьшительный вариант имени, по совместительству являющийся распространенной кличкой котов.

¹⁶ Любопытно, что в написанной в 1961 году и экранизированной двумя годами позже повести Валерия Медведева «Баранкин, будь человеком!» (в названии которой слово «человек» использовано столь же двусмысленно, как и у Шварца) футбол приобретает прямо обратное значение: герои повести, превратившись в муравьев, пытаются

большим увлечением изоляция Васьки Орлова, его отрыв от коллектива вполне вписываются – сколь бы странным это ни показалось – в общую тенденцию к изображению футбола как повседневной, будничной игры, занятия для обычных и ничем не примечательных детей.

Возможностей переломить этот стереотип и посмотреть на игру в футбол под другим углом у советской детской поэзии было, как нам представляется, три.

Первая возможность – *бытописательская*: увидеть в футболе не примитивную игру в мяч, а нечто большее, сосредоточиться на футбольном быте в различных его аспектах – техническом, психологическом, речевом и т. д. Ведь именно динамизм и сравнительная новизна футбола могли бы, по сути, сделать его идеальной темой новой детской поэзии, которую Тынянов в посвященной Чуковскому статье характеризовал следующим образом: «Лилипутская поэзия» дореволюционных лет «с однообразными прогулками героев, с их упорядоченными играми, с рассказом о них в правильных хорях и ямбах вдруг была сменена. Появилась *детская* поэзия, и это было настоящим событием. Быстрый стих, смена метров, врывающаяся песня, припев – таковы были новые звуки... Книжки открылись для изображения улиц, движения, приключений, характеров... Стих стал так гибок, что вдруг стали возможны передача и закрепление впервые подмеченных разговорных интонаций, стих стал просторен» (*Воспоминания* 1983: 61).

Вторая возможность – в полной мере реализовавшаяся во взрослой «футбольной» поэзии в 1920-е – 1930-е гг. – *идеологическая*: спроецировать на футбольную тему социально-политические схемы и процессы, дать ей идейную подсветку.

Третья возможность – *игровая*: обнаружить магию футбола, выявить его волшебный потенциал. Эта возможность не без успеха нащупывалась в детской прозе – таково, например, пространное описание необычного футбольного матча в «Старике Хоттабыче» Лазаря Лагина. Описывая чудеса, совершаемые Хоттабычем по ходу игры – внезапное появление на поле «двадцати двух ярко раскрашенных в цвета радуги мячей, изготовленных из превосходного сафьяна» (Лагин 1940: 86), сдвиг штанги ворот «сантиметров на пятьдесят в сторону» (Лагин 1940: 89) и внезапное заболевание целой команды корью – автор в то же время вскрывает магическую природу футбола как такового. Матч на «изумрудно-зеленом поле» (Лагин 1940: 85), приковывающем взоры десятков тысяч человек, сам по себе оказывается чудом – неслучайно слова Вольки, перед игрой предлагающего болельщикам билеты, открыто названы «магическими» (Лагин 1940: 85).

Увы, ни одна из этих возможностей не была использована в советской детской поэзии. Ни бытописательская – футбол в изображении большин-

сыграть в мяч (вернее, в используемое в качестве мяча круглое зерно) с настоящими муравьями, но трудовой инстинкт не позволяет им этого сделать.

ства авторов выглядел примитивной, скучной игрой, сводившейся к бестолковой беготне за мячом; язык детского футбола оставался за рамками поэзии, а динамизм самой игры не оказал на нее какого-либо ритмического или синтаксического воздействия. Ни идеологическая – детская футбольная поэзия на протяжении нескольких десятков лет не выходила за границы штампов, преодоленных во взрослой футбольной поэзии уже к концу 1920-х гг.; единственное, что сколько-либо сближало ее с идеологией, – осуждение футбола как увлечения, негативно сказывавшегося на моральном здоровье советских пионеров. Ни игровая – едва ли не единственное стихотворение, отчасти намекающее на волшебную притягательность футбола, – это стихотворение Шварца, в котором Васька Орлов называет происходящее на футбольном поле «чудесами».

Результатом, как нетрудно догадаться, стал все усиливающийся разрыв детской футбольной поэзии с реальностью. Футболу, этому «повальному увлечению» (Бесков 1994: 9) советских мальчишек, бывшему для них, по формуле Никиты Симоняна чем-то, «естественным, как дыхание» (Симонян 1998: 16), в поэзии отводилось весьма скромное место. О том, что значил футбол для многих поколений мальчиков, современному читателю тогдашней детской поэзии порой приходится догадываться буквально по одной-двум строкам. Так, для Алеши из стихотворения Барто «Сила воли» отказ от футбола является поистине героическим поступком («Может, целый день молчать? // Может, лечь на голый пол? // Перестать играть в футбол?») (Барто 1981–1984, 2: 178), как и для расхраб्रившегося первоклассника из стихотворения Михалкова «Прививка»:

Если только кто бы знал бы,
 Что билеты на футбол
 Я охотно променял бы
 На добавочный укол!.. (Мхалков 1963–1964, 1: 39)

Отклонение от стереотипа «обычного мальчика», гармонично совмещающего увлечение футболом с другими занятиями и интересами¹⁷, возможно было только в отрицательную сторону и никогда – в положительную. Образ сверходаренного, гениального ребенка-игрока, столь распространенный в мемуарах футболистов¹⁸, так и не возник в советской детской поэзии, на протяжении нескольких десятилетий нетерпеливо отмахивавшейся от «хулиганского» вида спорта и сводившей его к стереотипу – вплоть до постсоветской эпохи:

¹⁷ Таков, например, сознательный мальчик Володя из стихотворения Барто «Начался опыт»: «На новой площадке // Играют в футбол. // Звали Володю, // Но он не пошел. // Он говорит: // Я работать иду, // Я должен еще // Подкормить резеду» (Барто 1981–1984, 2: 381).

¹⁸ См., например: Андреев 1990; Бесков 1994; Дементьев 1995.

ФУТБОЛ

Сказала тетя:
 – ФИ, футбол! –
 Сказала мама:
 – ФУ, футбол! –
 Сестра сказала:
 – НУ, футбол...
 А я ответил:
 – ВО, футбол! (Сапгир 1994: 18)

В чем главная причина этой нереализованности футбольной темы в детской поэзии? Вот в чем: игра детей в футбол означает празднование мальчишеского как такового, погружение без остатка в мальчишеский мир и отрыв от навязанных взрослыми норм. Детская же советская поэзия после требовала от ребенка, чтобы он «воспитывался и перевоспитывался», в идеале – чтобы каждый его шаг был ей подконтролен. Ведь детские поэты всюду, во всех мелочах детской жизни брались указывать и ограждать – на этом пути футбол мог быть только досадной помехой или даже больше – грозящей опасностью («содомом»). Рассказывают, что на участок А. Барто в «Заветах Ильича» порой залетал пущенный каким-нибудь юным футболистом мяч, и тогда она на весь поселок материла ребят с крыльца – футбол мешал ей работать, писать детские стихи. Вряд ли этот анекдот – ложь¹⁹, но в нем точно – намек: советская детская поэзия обесценивает футбол, потому что он ей органически враждебен, он по ту сторону баррикад в борьбе за ребенка. Ведь в дворовом футболе в высшей степени выражается то, что детская поэзия всегда пыталась взять под свой ограничительный контроль, – а именно мальчишеская свобода. Свобода в том числе и от самой детской поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

- Акмальдинова А., Лекманов О., Свердлов М. «“Одна игра английская...” Футбол в русской поэзии Серебряного века». *Новый мир* 7 (2014): 156–174.
 Андреев С. Я – *форвард*. Ростов н/Д., 1990.
 Барто А. *Записки детского поэта*. М., 1976.
 Барто А. *Собрание сочинений в 4 тт.* М., 1981–1984.
 Бесков К. *Моя жизнь в футболе*. М., 1994.
 Блохин О., Аркадьев Д. *Право на гол*. М., 1984.
 Богданович Т. «Агитация в детской литературе». *Детская литература*. Критический сборник. М.–Л., 1931.
 Брежнев Г. *Слон и его друзья на спортплощадке*. Черновицы, 1941.
 Виленский Д., Гамбургер Л. *Четвероногие спортсмены*. Киев, 1929.
 Волженин В. *Пионеры*. Л., 1925.
Воспоминания: Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 1983.
 Дементьев П. *Пека о себе, или Футбол начинается в детстве*. М., 1995.

¹⁹ Услышано от непосредственного свидетеля этой сцены, тогдашнего юного обитателя «Заветов Ильича» Марка Иоффе.

- Дубровина Л. *Советская школа и детская литература*. М.–Л., 1953.
 Дубянская М. *Всей ватагой*. Л., 1929.
 Дудин М., Кудрин В. *Веселый двор*. Иваново, 1940.
 Иванов А. *Славные ребята*. Ташкент, 1951.
 Иовлев Б. *Наша улица*. Иваново, 1953.
 Корнеев Н. *Случай с Колей Кубышкиным*. Курск, 1947.
 Куликов П. *Крепыши*. Уфа, 1951.
 Лагин Л. *Старик Хоттабыч*. М.–Л., 1940.
 Лифшиц В. *Школьные товарищи*. М.–Л., 1954.
 Маршак С. «Считалка». *Литературный современник* 12 (1933: 149–150).
 Маршак С. «Что такое гол». *Литературная газета* 7. 09. 1949.
 Маршак С. «Были в праздник». *Юность* 5 (1958: 57).
 Маршак С. *Собрание сочинений в 8 тт.* М.: 1968–1972.
 Михалков С. *Собрание сочинений в 4 тт.* М., 1963–1964.
 Михалков С. *Собрание сочинений в одном томе*. М., 2003.
 Монсева М. *Первый класс*. Минск, 1952.
 Мусиков В., Пегов А. *Детские стихи*. Архангельск, 1940.
 Оратовский И. *Маленькие граждане*. Баку, 1952.
 Покровская А. *Основные течения в современной русской литературе*. М., 1927.
 Раевский Б. *Наша команда*. М.–Л., 1953.
 Сапгир Г. *Чудаки: Кн. для учащихся*. М., 1994.
 Сергеев М. *Твои ровесники*. Иркутск, 1952.
 Симонян Н. *Футбол – только ли игра?* М., 1998.
 Соловьев М. *Гриша и Тиша два проказника*. Пг., 1924.
 Сурская В. *Пионерское лето*. Минск, 1950.
 Татьяничева Л. *Веселый улей*. Челябинск, 1965.
 Трутнева Е. *Пионеры*. Свердловск, 1949.
 Хомзе Е. *Мишуки – физкультурники*. М., 1927.
 Царев А. *Мои друзья*. Ульяновск, 1951.
 Четверик В. *Безумная жизнь в безумном футболе*. М., 2002.
 Шварц Е. «До чего довел человека футбол». *Советские ребята. Сборник для детей*.
 Вып. 1. 1926.

Алсу Акмаьдинова, Олег Лекманов, Михаил Свердлов

«У ГЛАВИ МУ ЈЕ БУДАЛАШТИНА: ХАВБЕКИ И ФОРВАРДА»:
 ФУДБАЛ У ДЕЧЈОЈ СОВЈЕТСКОЈ ПОЕЗИЈИ

Резиме

У чланку се истражује тренутак када се тема фудбала појављује у дечјој совјетској поезији, а такође место фудбала међу другим играма у социјалистическој држави. Посебна пажња се посвећује идеолошкој компоненти фудбала у дечјим песмама. У већини дечјих песама фудбал се појављује као искушење, тако да су занимање за фудбал и добре оцене оценки непомирљиви, тј. искључују једно друго. Фудбал се не критикује само као препрека успеху у школи него и као хулиганска игра, коју неизоставно прате бука, вика, разбијање прозора и туча. Оваква репутација, која прати фудбал, има свој извор у «фудбалској» поезији 1910-х – 1920-х година, с том разликом што се акценат помера са штете, коју фудбалери причињавају себи, на штету, коју причињавају онима који их окружују. Постојало је више начина да се разбије овај стереотип (да се слика свакодневица; да се баца идеолошко светло на игру; да се покаже магија саме игре), али ниједан од њих није искористила дечја совјетска поезија, па је стога фудбал у њој остао као незанимљива и примитивна игра.

Кључне речи: дечја поезија, 1920-е, фудбал, идеологија.

Јасмина Ахметагић

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

јаса.а@eunet.rs

СКЕРЛИЋ И ИСИДОРА: УТИЦАЈ ЈЕДНОГ ПРЕДГОВОРА И СМИСАО ПРОМЕНА *ПИСАМА ИЗ НОРВЕШКЕ*

Промене које је Исидора Секулић унела у друго издање *Писама из Норвешке* никада нису подробно анализирани, иако далеко превазилазе ауторкина објашњења дата у предговору. И њеним речима о Скерлићу критика је углавном поклонила безрезервно поверење, иако оне много више сведоче о ауторкином односу према критичару, него обрнуто. У тексту показујемо мотивацијску повезаност њеног писања о Скерлићу и промена које је начинила у другом издању свога путописа.

Кључне речи: Исидора Секулић, Јован Скерлић, *Писма из Норвешке*, предговор, критика.

The changes that Isidora Sekulić made in the second edition of the *Letters from Norway* have never been deeply analysed, although they overcame her explanation in the preface. Critics took for granted her words about Skerlić, although they witnessed more about the author's relationship towards the critic than vice versa. In the text, we show the motivational connections between her writings about Skerlić and the changes that she made in the second edition of her travelogue.

Keywords: Isidora Sekulić, Jovan Skerlić, *The Letters from Norway*, preface, criticism.

У нашој књижевној историји изграђена је слика о сукобу Исидоре Секулић и Јована Скерлића, иако се тако не могу назвати њихова поетичка разилажења, нарочито не у атмосфери првих деценија двадесетог века, у којој је директно и оштро сучељавање мишљења било уобичајена појава културног живота. Између књижевнице и критичара до изразитијег неслагања није ни дошло, а представа да је она била жртва Скерлићеве критике створена је под утицајем предговора који је за друго издање *Писама из Норвешке* написала сама ауторка. Пошто се такво мишљење одржало до данас, сматрамо да је потребно критички преиспитати тврдње које је Исидора Секулић изрекла у предговору, из чега може проистећи и потпуно друкчији закључак.

Скерлићев приказ прве прозне збирке Исидоре Секулић, из 1913, већ дуго се узима, уз текстове о Дису и Пандуровићу, као парадигматичан за његове критичарске промашаје. Међутим, иако је критичар у оцени *Санутника* преоштар, текст „Две женске књиге“ сасвим је атипичан за Скерлићев опус: и по томе што је напореда приказао две збирке (*Санутнике*

Исидоре Секулић и *Исповести* Милице Јанковић), и по недоследностима, и по очигледној несигурности у погледу књижевног вредновања. Тај приказ је морао бити непријатно изненађење за ауторку, већ и зато што су неке од тих проза најпре изашле у *Гласнику*, који је тада уреднички потписивао Скерлић: 1910. „Главобоља“, наредне године „Самоћа“, а 1912. још четири – „Умор“, „Круг“, „Чежња“ и „Новембар“. Критичар је уложио напор да у приказу искаже „своју мисао, с искреношћу и са уверењем“ (1913: 380) и да у исти мах одбрани сарадницу *Гласника* од мрзовоље коју су *Сапутници* у њему изазвали: „ја не кријем да се давно нисам при писању нашао у таквој забуни“ (1913: 379). Довољно је упоредити две целине тога текста, па видети Скерлићеву збуњеност: у делу који се односи на *Сапутнике*, Скерлићева мисао се развија скоковито, неуједначено и недоследно, док је у оном посвећеном *Исповестима* Милице Јанковић јасна, једноставна и прегледна.

Иако Исидори Секулић није одрекао таленат, његово колебање у суду је евидентно: као „потпуно изграђен писац који пише сасвим књижевним (...) готово беспрекорним ‘београдским стилем’“ (Скерлић 1913: 380), ауторка ипак „злоупотребљава своје способности стила, и гомила усиљене речи и претеране фигуре ради стилског ефекта“ (1913: 386), а злоупотребљава и своју ванредну „способност за интроспекцију“. „Негде је излагање тако мутно и замршено, да се не види шта се желело рећи“ (Скерлић 1913: 385). При крају текста пак стоји сасвим другачији исказ: „И цела књига је писана тим пажљивим, одабраним књижевним језиком“ (1913: 386). Називајући је „чистом интелектуалком“, критичар у том својству види *снагу личности али слабост писца* (1913: 382). Оцењујући да су *Сапутници* „цвеће изникло из мастионице“, а „Г-ђица Секулић (...) сасвим књишки писац“, Скерлић ипак додаје да је од бољих писаца те врсте“ (1913: 383). Он признаје да „Мучење“ није разумео, да му „Круг“ „изгледа с ону страну разума“ (1913: 385) и *Сапутнике* оцењује као „еготистичну књигу“, неприличну у „најгрозовитијим данима српско-бугарског рата“ (1913: 384). Коначно, напомињући како се „проницљиви критичар“ Леметр варао у Мопасану, када је тврдио да овај „прави литературу“, развија општа места песимизма и „шопенхауеризује“, Скерлић признаје да можда греша у свом суду, па чак и то да је на лош утисак о књизи могла утицати атмосфера у којој је ову прозу читао: „Ја сам покушао да читам ту књигу у жељезничком возу, у атмосфери крви и смрти која се свуда осећала. (...) Ја никада у своме животу као тада нисам толико осетио бедну празнину речи и сву таштину књишке литературе!“ (1913: 384, 385).

Скерлић је ипак тачно описао дух и тон *Сапутника* – „књижевна егзотика, симболизам идеја, атрофија осећања, парализа воље, нешто заморено и болешљиво“ (1913: 386). Модерну осећајност која карактерише ове збирке – „исти субјективизам, иста способност за самопосматрање (...) у основи нешто невесело и болно“ (1913: 389) – критичар је поједностављено повезао са женском судбином: „у сваком женском таленту има по једна промашена срећа“ (1913: 389). Још дискриминативнију мисао

Скерлић је саопштио када је, упоређујући прозу Милице Јанковић и Исидоре Секулић, констатовао да прва има „врло словенску и српску душу“, а друга „космополитски дух“: „Једном речју: *Исидора* и *Милица*. Ако игде, овде се може рећи: *nomen est omen*” (1913: 390).

Скерлић пак као уредник, непуних пола године од свог приказа, у марту 1914, објављује на првим странама *Српског књижевног гласника* у два наставка Исидорину причу „У сутон“, а у априлском броју изузетно похвалан и опсежан текст Јована Дучића о *Сапутницима*. Дучић је Исидорину прву збирку оценио као „бриљантну прозу“, како због снаге поетског израза тако и због ауторкине „наклоности за цепкање, гледање у ситно, у најситније, често ситно до нематеријалности“ (1914: 586). Будући да је та, иначе ретка пракса да се о једној књизи објављују два приказа и за *Гласник* била неуобичајена, вероватно је да је Скерлићев текст и тада, у самој редакцији часописа, био оцењен као претеран и неправедан. Уосталом, неколико година раније Скерлић је раздвојио уредничку од критичарске позиције, када је писао да се не смеју мешати „књижевни либерализам“ *Гласника*, утемељен на дубоком уверењу „да добрих и рђавих књижевних школа нема, да нема старих и младих нараштаја, но да има само добрих и рђавих писаца, и да се српска књижевност налази у таквом стању да јој ниједан таленат није за одбацивање“ и, с друге стране, лични укуси „и мишљења његових оснивача и главних сарадника“ (Скерлић 1909: 839–940). Између Исидоре и редакције *Гласника* сарадња није прекидана, а наставила се и после рата – први број обновљеног часописа, 1920, уредници Богдан Поповић и Слободан Јовановић започињу Исидорином приповетком „Паучина“.

После Скерлићеве смрти Исидора Секулић се одазвала *Гласниковом* позиву и написала некролог „Трећега маја 1914.“, а са два текста је обележила и годишњицу Скерлићеве смрти: „На гробу Јована Скерлића“ у *Гласнику* и „Десетогодишњица од његове смрти“ у *Времену*. Не само да је тада прецизно дефинисала Скерлићев значај у српској култури него је изразила и лична осећања, која сведоче да је доживљена повреда, ако је то и била, заборављена: „Две године дана нисам била на гробу Скерлићеву, па се десило чудно. Сасвим тачно знам крај где лежи гробница, а никако да је нађем. (...) Таблица [на Скерлићевом гробу – прим. аут.] је толика (...) колико је било једно од оних писама из *Књижевног Гласника* на којима је писало: ‘Дођите да радимо... ваш Јован Скерлић.’ (...) Скерлићу, наш Скерлићу, неумрла, млада, дивна, снажна Наша Мисли, *ave!*” (Секулић 1924: 125,126).

Од Скерлићеве смрти до предговора другом издању *Писама из Норвешке*, за три и по деценије стварања, Исидора Секулић није о овом критичару, књижевном историчару и народном посланику, изрекла ништа што би наговестило да је била дубоко рањена приказом *Сапутника*. Иако *Писма из Норвешке* прештампава 1951, када иза ње стоје значајна дела и бројна признања, велико списатељско искуство и образовање, за њу тек друго издање путописа, како каже у предговору, значи *уравнотежавање*,

ликвидирање, заборављање душевног потреса, велике деградације коју је доживела због Скерлићеве „кратке, скоро опсоване анатеме, која је пала по књизи“ (Секулић 1985: 138).

Исидорино замишљено *помирење* са Скерлићем изведено је под њеном апсолутном контролом: посредством предговора створен је поједностављен суд о Скерлићу, који је преживео његову смрт за цео век. У предговору у чијем се наслову помиње „закон равнотеже“ („Врста уводне речи: о закону равнотеже, о контрастима у људима, о национализму, о судбини једне књиге“) све је конфузно и прилично неуравнотежено. Компликованост почива на вишеслојности текста којом се постиже неухватљивост његовог значења: наводно се осврћући на Скерлићеву критику *Писама из Норвешке*, о којима он у ствари нигде ништа није рекао, ауторка суштински изневерава смисао некадашњег приказа *Сапутника*, па из њеног текста излази да је репутација коју је стекла са *Сапутницима* нестала са путописом.

Ко је тај писац који је са првом својом књижицом одмах био ‘готов писац’ и, премда скоро из Војводине у Србију, ‘писао српски као да је бар двадесет година провео у Београду’ (Скерлић)? Ко је тај писац који је са другом својом књигом, *Писма из Норвешке*, срушио до темеља оно мало угледа, од Јована Скерлића констатованог угледа... (...) Дакле, још не много давно ‘готов писац’, сада је потпуно дезагрегован, утврђена неартикулисаност у интелекту и у изразу његову. Тежак ударац, врло тежак... (Секулић 1985: 141, 146).

Истина, она помиње да ни после прве књиге није било охрабрења у јавности, али је после друге уследио „зао дочек и испраћај“ (1985: 145), чиме негативан Скерлићев приказ везује искључиво за путопис. Притом, читалац мора да се разабере, пошто Исидора цитира свој дневник из 1914, и у свом говорењу о себи у првом и трећем лицу (где себе назива искључиво писцем *Писама*), она своју судбину поистовећује са судбином *анатемисане* књиге. Мање је важно да ли данашњи читалац предговора зна, па и да ли је ондашњи читалац знао да ствари тако нису стајале, за утврђивање Исидориних мотива пресудно је то што је *она* то морала знати, иако из непознатих разлога тврди другачије.

Зао пријем и испраћај књиге ауторка повезује са Скерлићевом улогом у јавном животу Србије, те тако *преводи* евентуална поетичка неслагања на политичка: критичарев суд се не појављује само као погрешан, већ као личан и осветољубив. О његовој личности и о његовом критичарском и политичком ангажману ауторка тврди:

Скерлић је у то време (...) постао вођ и оратор национализма, вођ националне омладине (...) нетрпељив према свему што би као млакост, неодређеност, или скепса, косило се са тенденцијом борбеног национализма (...) Као сви фанатици велике интелигенције, што је био случај са Скерлићем националистом – ни он није грешно крупно, али је понекад пуцао тамо где нема шта да се убије. То је истицао његова критика, књижевна и политичка, против космополитских

идеја и стилова, против европејства које је у то време гајило песимистичку ноту у песми и у роману (...) био је то човек личан – данас се то одређено зна, и сме казати (1985, 1: 146–148).

Дало би се закључити да је Јован Скерлић, уредник *Српског књижевног гласника*, часописа који је због своје европске оријентације нападан у своме времену као исувише космополитски, био борац против космополитских идеја и ограничени националист. Поред тога, Скерлићево уредничко, критичко и политичко деловање обележени су полемикама, што је Исидора знала, па њена тврдња да се тек 1951. сме о њему казати да је био личан не одговара ни истини ни њеним личним сазнањима. Текстови Станислава Винавера из двадесетих и тридесетих година прошлог века (в. Винавер 2006: 207–209, 210–212, 217–247, 261–264, 269–272, 278–284) довољно показују да се у међуратном периоду о Скерлићу могло слободно писати, као што се уосталом сасвим слободно писало и о другим живим или већ умрлим писцима „предратног“ времена. Другачији поглед на књижевност, који је у основи Скерлићевог негативног приказа *Сапутника*, Исидора не само да мање-више произвољно везује за *Писма из Норвешке* него то смешта у оквире другачијег погледа на национално питање, говорећи о себи да је „некадашњи гоњени космополит“ (1985: 15).

Скерлићеву конкретну одговорност за *злу судбину* свог путописа ауторка описује на следећи начин, у свега неколико речи:

Уредник листа и критичар дао је штампати два и по реда пети-та, и казао да онај скандинавствујушчи, ‘има маглу у глави, маглу у изразу’ (...) писац је претворен у нешто бесловесно, из органског стања пребачен у неорганско... (...) Али у оно време Скерлић је био све, оракул и судија, и у оно време су књига и писац били смрвљени. Мали Београд (...) имао је сензацију, имао скандал (1985: 148, 149).

Писма из Норвешке су, дакле, смрвљена, а Београд скандализован половином Скерлићеве реченице у којој путопис није ни поменут. Бавећи се критичаревом алузијом, а не његовим текстом о *Сапутницима*, Исидора Секулић спаја два различита искуства у једно, и тако даје податке прилагођене својим потребама и намерама, а извртањем реалности избегава саопштавање истинских разлога некадашње повређености. Чињеница је да о *Писмима из Норвешке* Скерлић никада није написао ни текст, ни белешку, нити *два и по реда петита*, а алузија на *наше скандинавствујушче*, на шта су указали педантни проучаваоци (в. Леовац 1986; Рибникар 1986) налази се у тексту поводом прве збирке песама Милутина Бојића: „Како је овај јужњак вреле крви далеко од наших ‘скандинавствујушчих’, којима је лед у срцу, магла у глави, а мртва фраза на уснама“ (Скерлић 1914: 714). Списатељица каже да цитира *по сећању*, чиме ствара утисак да сажима исказ преузет из ширег приказа свог путописа, иако је, како сведочи њен разговор са Костом Димитријевићем (в. Андрић 1998: 161), знала и тада где се налази та једна спорна реченица. Међутим, њено цитирање *по сећању* оставило је трага међу тумачима који су ауторки

поклонили безрезервно поверење: тако се понавља Исидорин став да је Скерлићева критика *Писма из Норвешке* била негативна (Пековић 2009: 14), чак се помиње и „Скерлићев приказ“ ове књиге (Радуловић 1996: 33).

Тешко је разумети зашто се Исидора Секулић препознала у поменутој Скерлићевој алузији, када њено интересовање за Скандинавију уопште није било ексклузивно у српској књижевности прве и друге деценије двадесетог века. У многим тадашњим часописима прати се и преводи скандинавска књижевност: „у сарајевској *Српској ријечи* објављују текстове о Бјернстерну Бјернсону (...)“ (Пековић 2000: 134), а одушевљење Севером и његовом литературом карактеристично је „за нашу књижевну авангарду у годинама пред Први светски рат“ (Рибникар 1986: 53). У *Босанској вили* до 1914. „у области стране прозе (...) је свакако најзначајнији продор у часопис великих скандинавских писаца“, међу којима су Бјернсон, Селма Лагерлеф, Кнут Хамсун, Стриндберг (Ђуричковић 1975: 427). На значај „нордичке Модерне“ и њене карактеристике указује и Перо Слијепчевић у важном тексту „Модерна и ми“, објављеном у бечкој *Зори* 1910, који је Скерлићу морао бити познат и који је, с обзиром на његову окренутост француској књижевности, морао изазвати његово неслагање. Међу скандинавским писцима Слијепчевић највећу пажњу поклања Ибзену, који је „издигао *духовну свјесност* као мотор деловања, и то је, једном рјечи огромна историјска заслуга његова садржаја; он је дао оно, што Французи нијесу могли дати“ (Слијепчевић 1983: 42).

Када Скерлић помиње наше *скандинавствујушче* писце „којима је лед у срцу, магла у глави, а мртва фраза на уснама“, он реагује на један, ма колико мали корпус литературе која показује изразито интересовање за Скандинавију – о томе сведочи и употребљени облик множине. Исидорина *Писма из Норвешке* или пак текст „Скандинавија и Литланд“ објављен у *Летопису Матице српске* 1912, који је по свом тону и садржају претходница и најава њеног путописа, могли су бити један од окидача за такву Скерлићеву алузију, не нужно и једини, а чак и да је критичар мислио управо на њен путопис, далеко је од истине да је таква алузија могла бити одговорна за *злу судбину књиге*. За *злу судбину* више је одговорно време у којем се путопис појавио, непосредно пред рат, у чему Исидора такође није била усамљена: то је задесило, на пример, и Ускоковићев роман *Чедомир Илић*, упркос изузетно повољном Скерлићевом приказу. Међутим, било да је успутна Скерлићева примедба „оштра осуда“ *Писма из Норвешке* (Рибникар 1986: 48) или се пак, као што смо склонили да верујемо, односи на мотивско и тематско интересовање за Скандинавију у српској прози и критици с почетка двадесетог века, тешко је и замислити такву моћ, а камоли приписати је Скерлићу, која би била у стању да половином реченице уништи једну књигу, у намери да „исфабрикује“ ауторкину смрт (Секулић 1961: 144).

Притом, та је алузија, према Исидори, малигнија од Скерлићевог чувеног приказа Дисових *Утопљених душа*: „Анатема на песимистичког песника Диса (...) била је некако човечна, била је духовитост, уметност.

Тај суд Скерлићев није био осуђење“ (1985: 149). Мало је у књижевној критици тако негативних, личних и неодмерених судова какве је Скерлић изрекао о Дису, подражаваоцу „извесних асимилаторских способности“, чија је поезија „књишка и ђачка“, „повраћање једне покварене душе“, „простачка карикатура“, „поезија не бола душевног но болести душевне“, са „свим карактеристичним цртама које је Гијо клинички одредио код дегенерика“ (1911: 349–361). „Његова поезија је афектација болова које он не осећа, подражавање песницима које у ствари не схвата. (...) књижевно глумачење, песничко верглаштво, имитације без духа, без укуса и, што је најгоре, без талента (...)“ (Скерлић 1911: 355, 362).

Ни овакве увредљиве и беспризивне осуде нису, према оцени Исидоре Секулић, *осуђење*, чиме показује да ју је обузетост „личном драмом“ сасвим лишила емпатије: *њу не боле све ране њеног рода*, макар и ужег, списатељског, већ само њене личне, због чега имперсоналну Скерлићеву алузију доживљава као велику деградацију своје личности, а екстремне нападе на Диса проглашава човечним духовитостима. Тај механизам није непознат: Исидора илузију о објективности свог суда о Скерлићу гради на релативизовању његовог става о другом, док у исти мах тврди да ју је критичар, својом политичком и културном моћи практично искључио са књижевне позорнице. Међутим, Скерлићу је био стран самоусредсређени индивидуализам, тако супротан његовом идеалу – алтруистички делатном субјекту. И то га одбија у свим случајевима једнако (не воли *Сапутнике*, одбацује песимистичку, декадентну Дисову лирику, али и део *сумасишавше* Пандуровићеве поезије), управо тиме потврђујући да је реч о начелном поетичком, а не личном и политичком ставу.

Мотиви у предговору се развијају у виду концентричних кругова: њихова бројност, као и разуђен наративни ток, исповедни а не полемички тон, како би се могло очекивати у тексту усредсређеном на исказивање оптужби на туђ рачун, остављају утисак да је Скерлић тек успутна а не средишња тема предговора. И експлицитне похвале критичару смерају на утисак објективности. Међутим, казујући да је он био супериорна личност, „даровит у свакој својој моћи“ (1985: 153), ауторка исписује и непроверљиве негативне тврдње које су у ствари клевете. Да Скерлић није умро у марту 1914, тврди књижевница, он „не би рат провео у земљи: знало се као позитивно да одлази за посланика Србије у Париз“ (1985: 153). Исидора Секулић која је од изнијансираности властите душе начинила основну тему *Сапутника*, показујући да и те како познаје комплексност човекове личности, на ту комплексност заборавља када пише о Скерлићу: оно што се *позитивно знало* пре рата не мора остати чињеница и у току рата. Она пише и да је велики националиста Скерлић „у породици, и са јединим својим дететом“ разговарао на француском, „туђим језиком“ (Секулић 1985: 153), мада је сигурно боље знала од ондашњег а и данашњег читаоца предговора, да је Скерлићева супруга и мајка његове ћерке била Францускиња, па је сасвим природно да су родитељи разговарали са дететом и на српском и на француском језику. Ауторкин коментар нема

једнак смисао уколико тај податак знамо, па га она и не саопштава, одговарајући својом нетактичношћу на некадашњу Скерлићеву. Супериорни и заносни Скерлић, Исидора Секулић нас наводи да закључимо, био је политички моћан човек који се служио политичким а не књижевним методама, лицемер који је њену књигу осудио због космополитизма а у породици говорио француски, ватрени националиста који би, да је остао жив, рат провео у Паризу.

Па ипак су проучаваоци деценијама полазили од Исидориних речи, узимајући их здраво за готово: њен став се препознавао као умерен, неосветољубив, спреман на праштање и заборав, а предговор као *побуна* против оних који „уносећи недопустиву дозу личног, суде о другима“ (Стојановић 2009: 132), односно *суде тисцу а не делу* (Пековић 2009: 20). Оцењивано је да ауторка пише „без трунке неумерености и осветничког духа“ (Милатовић 2000: 35), истицана је њена „скрупулозност (...) према свом не сувише тактичном опоненту“ (Р. Ивановић 2006: 176). Описивањем поетичког разилажења Исидоре Секулић са Јованом Скерлићем као *сукоба* између етике и естетике, тумачи су целокупан критички, уреднички и књижевноисторијски рад Јована Скерлића ишчитавали с озбиром на његове просветитељске идеје и захтев за поштовањем етичких питања, као да је критичар у том захтеву био увек, а не само по изузетку, искључив. Превиђало се да је он, као уредник *Српског књижевног гласника*, подржао модеран дух прозе Милутина Ускоковића, Вељка Милићевића, Лепосаве Мијушковић и Станислава Винавера (а као млад критичар 1902. године и за оно време необичну лирску драму *Коштан* Боре Станковића).

Ауторка, како смо видели, није скрупулозна у погледу чињеница о којима говори. Истичући да за време Скерлићевог уредниковања није отишла у редакцију *Српског књижевног гласника*, она не каже оно што је много важније од физичког присуства у редакцији: да је као писац живела на страницама тог часописа и то управо у време када му је уредник био Скерлић. Да ни о Скерлићевој уредничкој отворености ауторка ништа не жели да зна, довољно сведочи исказ да је објављивала у „Гласнику Богдана Поповића“ (Андрић 1998: 160), иако су њени текстови излазили од 1910, када је уредништво *Гласника* већ одавно био преузео Скерлић.

Нећемо се дуже задржавати на чињеници да је ауторка свој предговор – пун огорчења због једне могуће алузије која је довела у питање вредност путописа – започела тврдњом да *Писма из Норвешке* нису била „нарочито добра“ књига, али да је интересовање читалаца било побуђено самим жанром: „путописи су били и остају занимљиво штиво за одрасле и децу, за уже и шире слојеве читалаца“ (1985: 137). Уз ову лажну скромност, чини нам се важним да поменемо још и то да се у подужем пасусу, за који тврди да је *од речи до речи преписан текст из некадашњег дневника*, налази и ауторкин коментар у вези са насловом путописа, у коме је сама реч „Норвешка“ морала побуђивати пажњу: „Доиста, у време национализма, јаког и искључивог национализма – крајње неугодна слика и неугодан звук...“ (1985: 145). Тај је коментар сасвим у духу проме-

на које су захватиле друго издање путописа. Дистанцу у односу на национализам, какву остварује на овом месту и, показатељно, у поменутих променама, ауторка није могла остварити 36 година раније, с обзиром на тон и садржај њених ондашњих публицистичких текстова, што нешто касније у предговору имплицитно и признаје: „Сви смо били у струјама национализма, ко више ко мање фанатичан (...)“ (1985: 147). Јасно је да ни цитирана реченица није *преписана* из дневника, већ је у дневник *дописана*.

У предговору другог издања *Писама*, ауторка не изневерава истину само када пише о Скерлићу, већ и када говори о својој књизи и, како нам се чини, та изневеравања имају исту мотивацију. Она пише да књига „није скоро никако мењана“: поједине реченице учинила је разумљивијим, а понегде је „додата реченица две, да би се прошлост везала за садашњост, или, прошлост, гледана из садашњости, још боље била подцртана.“ (1961: 152) Међутим, измене које је ауторка унела у издање *Писама из Норвешке* из 1951. године далеко превазилазе њено објашњење. Оне нису крупне, али су бројне и углавном доприносе другачијој контекстуализацији првобитних исказа, па се и смисао тих исказа утолико мења. И приређивач *Сабраних дела Исидоре Секулић* из 1961, Младен Лесковац, запажа да је реч о „многбројним ситним (...) изменама – изостављањима, додавањима (...) толикима по броју да верну разлику између та два издања није нимало једноставно приказати“ (1961: 366). Дајући ипак у књижевноуметничком смислу првенство другом издању, он закључује: „несумњиво је међутим да ће подробно поређење између I и II издања дати занимљиве резултате и поучне закључке о писцу *Писама*, еволуцији његових погледа и начину његова рада“ (М. Лесковац 1961: 368).

Овде ћемо у општим цртама и типолошки указати на измене првобитног текста, пре свега зато што нас воде другачијем закључку од општеприхваћеног о већој књижевноуметничкој вредности издања из 1951, али и зато што је смисао тих промена и те како усаглашен са основним значењем предговора. Прво издање *Писама из Норвешке*, мада је ауторка тада мање образована и мање опрезна у исказивању својих ставова, спонтаније је, природније, кохерентније и, стога, боље. Тог је мишљења, колико је нама познато, био само Живорад Стојковић, приређивач *Писама из Норвешке*, 1959, у колекцији *Српска књижевност у сто књига*, када се определио за прво издање, указујући на то да ауторка није добро проценила вредност накнадних измена. У издању из 1951. ауторка је унеколико оплемењила своју рефлексију, али је пропорционално томе пригушила динамичност и страст којом је прво издање обилovalo и, истовремено, понегде унела и друкчији тон који одудара од целине текста.

Измене првобитног текста путописа могле би се грубо поделити у четири групе. Прва група одговара ауторкиној тврдњи о настојању да се повећа комуникативност путописа: када бележи *улица Карла Јохана*, она дописује у загради да је реч о краљу Норвешке; у напоменама су преведене реченице, најчешће цитати, својевремено дати на језику оригинала. Са тим је циљем она и називе градова усагласила са њиховим преимено-

вањем које се одиграло у временском интервалу између два издања путописа, али то није доследно спроведено: за главни град Норвешке у загради уписује да је „некадашња Кристијанија“, за Петроград да је „садашњи Лењинград“. Било би боље да се и ту послужила напоменама, јер се овако, нарочито у случају Лењинграда, јавља несклад између времена њеног боравка у Норвешкој и историјских чињеница укључених у нове називе. Други низ промена указује не само на то да је Исидора ауторка широке културе него да до такве слике о себи веома држи: у другом су издању још бројније литерарне реминисценције, углавном трагови ауторкиног каснијег читања и каснијих интересовања (читав је низ аутора које помиње тек 1951: Кјеркегор, Мајстор Екхарт, Шели, Китс, Аполинер, Селма Лагерлеф; сада се јавља и цео пасус о Бајрону, помињу се Милан Ракић и Змај, део текста у коме се говори о Ибзеновом гробу проширен је подсећањем читаоца на његове стихове).

Трећем типу промена – ауторка умножава поређења Норвешке са домовином – узроци могу бити различити: од жеље да што више обесмисли некадашње Скерлићеве примедбе на одсуство националног духа у њеној прози, преко настојања да посведочи своје осећање проширеног националног идентитета, до склоности да *да цару царево а богу божије*, да задовољи владајућу идеологију. У првом издању се из самог ауторкиног става према појавама које описује види да је путовала имајући на уму Србију. Увиђање појединих особености норвешког живота у путопису из 1914. – на пример, „не осећа се да има народна светиња за коју би цела Норвешка без предомишљања дала се натаћи на колац“ (1914: 57/1985: 193) – и јесте могуће само с обзиром на културу са снажном косовском традицијом из које ауторка потиче. У другом издању та су поређења бројнија, тражена: „Замрзне се Дунав од Земуна до Борче: колски и пешачки пут преко воде!“ (1985: 268); „Усталом, и наша кошава уме да претестерише“ (1985: 281). Јављају се и друга подручја тадашње Југославије (Босна, Далмација и Црна Гора): „И наше шуме, босанске, на пример, на Романији, на пример, право у срце дирају...“ (1985: 289). Опаске у вези са Другим светским ратом, унете у друго издање, сасвим су ирелевантне са становишта смисла и укупне књижевноуметничке вредности *Писама из Норвешке*. Говорећи о погинулима у том рату, ауторка закључује: „Живот је тежак не само у Норвешкој. Код нас Срба, црне шамије су увек савремене“ (1985: 167). Овим, бар донекле идеолошки мотивисаним променама припада и помињање квислинга, како у Норвешкој тако и у Србији: „Сви смо имали и имаћемо издајника. Голеш-планина је нама Србима реч и симбол за издајство борбе и народа“ (1961: 260). Исидора је дописала и једну напомену која сведочи о новој перспективи из које 1951. сагледава историју Норвежана: „Имали су Квизлинга и Квизлинга у Другом светском рату. Али су имали и отпор. Иако не толики и такав какав је био југословенски – премда, и Југословени су нанизали доста својих Квизлинга“ (1985: 198). У првом издању је више незазирања у исказивању личних ставова. Индикативно је, на пример, да је пасус о *хотелској швајцарској*

култури изостављен у другом издању, чему је разлог појава коју данас именујемо као *политичка коректност*. Швајцарској култури коју назива „хотелском“, јер је „све сведено на питање удобности, достојанственог опхођења и интернационалног респектовања свију раса“ (1914: 63), ауторка претпоставља Норвешку, а обема *аутохтону* србијанску, и то управо зато што се у култури Србије најпре догодило национално ослобођење, па тек потом културни развој. Питање је колико култура уопште може да буде аутохтона (тај исказ ауторка и релативизује у другом издању), али је значајно да су јој Норвежани далеки у оној мери у којој су анационални: „Ја с тога више поштујем Србијину културу него норвешку културу, а све мање поштујем н.пр. швајцарску културу“ (1914: 63). У великом је то нескладу са осудом Скерлићевог национализма из предговора: „Национализам је велика, и опака ствар, не пита, неће да зна да је космополитизам понајчешће питање културе...“ (Секулић 1985: 146).

Од четврте су врсте промене које су аутентично сведочанство о смеру којим су се запутила ауторкина интересовања. Тврдњом „слух је душино чуло“ (1985: 319), ауторка сведочи о интелектуалном развоју који ће довести до њене студије *Говор и језик, културна смотра народа*. У првом издању, што је необично јер читави описи просто маме поређења, нема ни помена Црне Горе, док је у другом издању она наглашено присутна, као и Његошеви стихови. Из нове перспективе она и исказе о језику присутне у првом издању *Писама* разумева као лингвистичке предрасуде и битно их мења. Тако је 1914. забележила: „Фински језик, сасвим као и наш, никако нема оних помућених и замућених полугласова, нити оних уњкавих сврачјих самогласника и шиштавих сугласника којима се толико поноси једна велика и културна нација у Европи“ (1914: 141). Помињући „уњкаве самогласнике“, не више сврачје, и „шиштаве сугласнике“, који су, како то из првобитног контекста произилази, готово срамотни за културну Европу, она 1951. дописује: „Наравно, језици су музика, и има језика који су лепо и поетски моћни баш са замућеним прегласима“ (1985: 255). Личним тоновима присутним у првом издању она додаје нове реченице које су у функцији снажнијег самодефинисања и профилисања: „Да, човек мора волети своје опредељење! (...) Мука је слатка; озбиљност и строгост су Музе. Такво је опредељење писца ових редова“ (1985: 179). У друго издање она уноси и закон равнотеже („И ја се, видиш, бојим закона равнотеже, иако ми је то, углавном, сва етика и сва религија...“ – 1985: 176), како би оправдала његово присуство у предговору и наслову. Укратко, ауторка са временске дистанце од близу три деценије не обогаћује слику Норвешке, већ само слику о себи, и то не ону о унутрашњим преживљавањима и егзистенцијалној јези, која је присутна у издању из 1914, већ друштвену слику о себи (измене су углавном утилитарног карактера), а то никада није био пут за аутентично књижевно дело.

Иако је чињеница да жени писцу такве истанчаности, образовања и дубине каква је била Исидора Секулић није могло бити лако у свом, а можда ни у једном времену, измене унете у издање *Писама* из 1951.

мотивисане су више друштвеним и политичким него књижевноуметничким разлозима и сведочанство су о њеном идеолошком прилагођавању новом комунистичком режиму. И њено писање о Скерлићу у различитим периодима живота и те како је условљено идеолошким разлозима. У време штампања другог издања *Писама из Норвешке*, Исидори је одговарало истицање сопственог космополитизма, насупрот Скерлићевом национализму, иако њени рани публицистички текстови, када се упореде са тадашњим Скерлићевим текстовима, али и читавим критичаревим ангажманом, не показују да је уопште могуће њихово контрастирање на темељу национализам–космополитизам. И Скерлић и Исидора су били националисти космополитског духа, с тим што је Скерлић, као критичар другачијег дискурса, и као човек огромне енергије и активизма, свој национализам исказивао на много планова, како у политичком животу тако и у уредничком труду да се српска књижевност окрене ка европској, док је Исидора своја национална осећања знала исказивати у сасвим романтичарском, повишеном тону, каткад и са одвећ сентименталним и патетичним заносом (в. „Српској жени“, „Пркос“, „Онима који трпе“, „Ирци и национализам: опомена нама Србима“, све из 1912).

Искривљена слика о Скерлићу у предговору другог издања *Писама из Норвешке* Исидори Секулић је готово књижевно средство да формира жељену слику о себи која је више одговарала друштвеном и политичком контексту педесетих година: зато се поставља насупрот Скерлићу и представља себе као жртву због својих космополитских идеја. Уосталом, њено хотимично превиђање Дучића (тада још увек практично забрањеног писца у комунистичкој Југославији), када у предговору тврди да је путописни жанр недовољно заступљен у српској књижевности, потврђује да је тај контекст веома јасно имала на уму. Самим предговором ауторка је уобличи-чила жељену слику и о себи и о критичару који је није признао на начин на који је желела да буде призната, вероватно и не слутећи колико ће симулакрум који је створила бити утицајан. Скерлићев углавном негативан приказ *Сапутника*, као и Пандуровићеве или Дисове поезије, ма колико био погрешан, стварни је израз његових уверења („Ја не знам да је он икад учинио икакав компромис са својом савешћу“, написао је Богдан Поповић непосредно после његове смрти – Поповић 1914: 828) и пример је одсуства аутоцензуре, која је за стваралаштво погубна. Да се исто не би могло казати за Исидору Секулић, уверавамо се већ на основу начињених измена у другом издању путописа, али и на основу њене збирке ангажованих, ратних приповедака *Из прошлости* (1919), у којој је властиту поетику прилагодила захтевима времена, градећи мит српског ратника.

За тумачење Скерлићевог односа према Исидори нужно је ослонити се на чињенице, а не искључиво на ауторкину интерпретацију; супротно усмерење је, уместо утврђивања истина прошлости, водило још експлицитнијем исказивању неистина, па је ауторка представљана као „бунтовник против неприкосновеног и осиног књижевног ауторитета Јована Скерлића“ (Палавестра 2008: 222), а Јован Скерлић као „народни Посла-

ник и пун хипокризије“ (М. Зорнић 2009: 124). Неистине које је Исидора Секулић изрекла у предговору *Писама из Норвешке* свакако не умањују изузетну књижевноуметничку вредност тога дела, као уосталом ни *Сапутника*, њених често бриљантних есеја или најбољих прича *Хронике паланачког гробља*, а поготову не њен значај за српску књижевност, као што сигурно не говоре ни о целини личности Исидоре Секулић. У истој мери и Јован Скерлић, изузетна личност српске књижевности и културе, заслужује да буде сагледан ван уских оквира ауторкиног предговора.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић Љубомир. *Апостол самоће*. Београд: БИГЗ – СКЗ, 1998.
- Винавер Станислав. *Одбрана песничког модернизма*. Избор и поговор Гојко Тешић. Пожаревац: Центар за културу (Библиотека АВ ОВО, књ. 7), 2006.
- Дучић Јован. „Исидора Секулић“. *Српски књижевни гласник* 8 (1914): 581–589.
- Зорнић Милош. „Слика севера у делу Исидоре Секулић“. *Повеља* 3 (2009): 121–145.
- Ивановић Радомир. „Аутополемика, смирена и одложена полемика (И. Секулић – П. Слијепчевић)“, *Стварање и сазнање: књижевне студије и огледи*. Нови Сад: Змај, 2006: 175–186.
- Ђурићкович, Дејан. *Босанска вила 1885-1914: књижевноисторијска студија*. Сарајево: Свјетлост. 1975.
- Јеовац Славко. *Књижевно дело Исидоре Секулић*. Београд: „Вук Караџић“ – Југославијапублик, 1986.
- Лесковац Младен. „Напомене“. *Сабрана дела Исидоре Секулић*, књ. 1. Нови Сад: Матица српска, 1961: 363–368.
- Милатовић Вук. „Уметност Исидориног путописа“. *Исидоријана* 8/9 (2000): 34–40.
- Палавестра Предраг. *Историја српске књижевне критике: 1768-2007*. Нови Сад: Матица српска, 2008.
- Пековић Слободанка. „Традиционално у прозном исказу Исидоре Секулић“. *Исидоријана* 8/9 (2000): 129–142.
- Пековић Слободанка. *Исидорини ослонци*. Нови Сад: Академска књига, 2009.
- Поповић Богдан „Јован Скерлић“. *Српски књижевни гласник* 10 (1914): 828–831.
- Радуловић Милан. „Исидора Секулић и Јован Скерлић – два израза српског модернизма“. *Исидоријана* 2 (1996): 28–54.
- Рибникар Владислава. *Књижевни погледи Исидоре Секулић*. Београд: Просвета, 1986.
- Секулић Исидора. „На гробу Јована Скерлића“. *Српски књижевни гласник* 2 (1924): 125–126.
- Секулић Исидора. *Сапутници. Писма из Норвешке. Сабрана дела Исидоре Секулић*, књ. 1. Београд: Југославијапублик – „Вук Караџић“, 1985.
- Скерлић Јован. „Две женске књиге“. *Српски књижевни гласник* 5 (1913): 379–391.
- Скерлић Јован. „Лажни модернизам у књижевности“. *Српски књижевни гласник* 5 (1911): 348–361.
- Скерлић Јован. „Песме Милутина Бојића“. *Српски књижевни гласник* 9 (1914): 714–515.
- Слијепчевић, Перо. „Модерна и ми“. *Критички радови Пере Слијепчевића*. Нови Сад: Матица српска. Београд: Институт за књижевност и уметност. 1983: 37–52.
- Стојановић Милена. „На ничијој земљи: граница фикције и стварности у путописима Исидоре Секулић“. *Свеске* 93 (2009): 129–134.
- Стојковић Живорад. „Књижевна служба Исидоре Секулић“. *Секулић Исидора: Прозни радови*, Библиотека Српска књижевност у сто књига, књ. 66. Нови Сад, 1959: 7–19.

Jasmina Ahmetagic

SKERLIĆ AND ISIDORA: THE INFLUENCE OF A PREFACE AND
THE SENSE OF EXCHANGING *THE LETTERS FROM NORWAY*

Summary

Making differences between the first and the second edition of *The Letters from Norway* by Isidora Sekulić served us here as the argument for claiming greater literature value of the 1914. version. We showed, by typological divisions of changes in the second edition, that the nature of the author's latest changes is globally utilitarian. We also analyzed the preface of the second edition, where Jovan Skerlić is the central hero, in the context of literary-historical facts. The conviction of Isidora's conflict with Skerlić, which permanently renewed our scholars, is generated by her claims and cannot be supported by facts.

Keywords: Isidora Sekulić, Jovan Skerlić, *The Letters from Norway*.

Мира Душкова

Русенски университет „Ангел Кънчев“ 821.163.2.09 Konstantinov K.
Катедра „Български език, литература и изкуство“
mdushkova@uni-ruse.bg

ПТИЦИ НАД ПОЖАРИЩАТА: ИВО АНДРИЧ И КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Текстът създава литературно-историческа мрежа, очертаваща връзките между двама писатели от малки балкански страни – Иво Андрич и Константин Константинов. Разказва за пресичанията им през 40-те години на XX век – в живота и в литературата. Срещите им са не само житейски, но разкриват интелектуалната и емоционалната връзка между двамата. Статията проследява не редица сходства в техните биографии и „раздалечаването“ им след политическите промени в България и Югославия от 1944–1946 г. Два текста – *Писмо от 1920 година* на Андрич и една творба без заглавие (*Страшен разказ*) на Константинов представят писателите като творци-хуманисти.

Ключови думи: Иво Андрич, Константин Константинов, Югославия, среща, 40-те години на XX век, биографични сходства, различия, хуманизъм.

The text creates a literary-historical network, outlining the links between two writers who both come from small Balkan countries – Ivo Andrić and Konstantin Konstantinov. It tells about their intersection points during the 1940-s – in life as well as in literature. Their meetings are not only ordinary events from life – they manifest their intellectual and emotional connection. This article traces a number of similarities in their biographies as well as their “distancing” after the political changes that take place in Bulgaria and Yugoslavia from 1944 to 1946. The two texts – *A letter dating to 1920* by Andrić and an untitled literary work by Konstantinov (*A scary story*) represent these two writers as humanists.

Keywords: Ivo Andrić, Konstantin Konstantinov, Yugoslavia, Bulgaria, meeteng, 1940-s, biographical similarities, differences, humanism.

Метафората от книгата *Птица над пожарищата*¹ на българския писател Константин Константинов² би могла се разчете като възкръсването на европейските държави след Втората световна война. Възкресение на хуманизма, на общочовешките ценности, на европейската култура, на

¹ Книгата на Константин Константинов *Птица над пожарищата*. *Бележник*. 1944 е отпечатана през 1946 г. в софийското издателство *Хемус*. След първото си издание, книгата не е публикувана отново и остава непозната на съвременния български читател.

² Константин Константинов (1890–1970) е български писател, автор на книги с разкази, пътеписи и есета, на мемоарната книга *Път през годините* (1959–1966).

вярата в неунищожимия човешки дух. В средата на 1945 година войната е свършила, но последиците от нея остават. Промените са големи. България има ново правителство – на Отечествения фронт, който като новосформирано се обединение се опитва бързо да затвърди позициите си. В периода 1945–1947 се създават нови министерства и културни отдели (Министерство на пропагандата, преименувано на Министерство на информацията и изкуствата, Комитет за наука, изкуство и култура (КНИК), Камарата на народната култура и други), които създават новата държавна парадигма. Съюзът на българските писатели (СБП) е в тясна връзка с Отечествения фронт. В търсене на нова културно-политическа линия между 1944 и 1946 година СБП има трима председатели по ред – Трифон Кунев³, Константин Константинов и Людмил Стоянов⁴, всеки със свои характерни виждания за ролята на писателя в политическото пространство. Промените целят сближаване на сферите на държавната политика, от една страна, и науката, изкуството и културата – от друга, като тази тенденция се засилва особено след 1948 г. Преобразованията в „културния фронт“ са подробно разглеждани от автори като В. Чичовска, З. Ракова, И. Еленков и други и затова тук няма да се спираме по-подробно на настъпилите процеси. Въпреки бързия политически развой за външния поглед всички изменения от средата на 40-те години не се извършват стихийно, а с отчетлива последователност. Ето как руският писател Иля Еренбург (един от участниците в събитията), си спомня за своето първо впечатление от страната ни именно от тези години: «България ми се видя цивилизована, граматна и рядко демократична» (Еренбург 1968: 227).

Новото правителство търси своите съюзници сред държавите, които са със сходно политическо развитие. Една от първите държави (след СССР), с която България създава контакти в областта на културата, е Югославия. Тя е млада държава, формирала се непосредствено след Втората световна война. На 7 март 1945 г. Югославия е оглавена от ново правителство начело с министър-председателя Йосип Броз Тито (1892–1980), което поддържа идеята за нова свободна, демократична и федеративна Югославия. Нека представим страната отново с думите на Еренбург: «През оная есен Югославия преживяваше гордостта от освобождението; хората бяха в приповдигнато настроение, споряха, възхищаваха се и човек не можеше

³ Трифон Кунев (1880–1954) е български поет и фейлетонист, юрист по образование. Работи като журналист и редактор в различни ежедневници. Член на Български земеделски народен съюз (БЗНС). Председател е на СБП в периода 1944–март 1945 г. След 9 септември 1944 г. е в опозиция. След излизането на книгата му с политически фейлетони *Ситни, дребни като камилчета* (1946) е арестуван и съден, но е освободен от затвора. Междувременно е избран за депутат в VI Велико народно събрание, делото му е спряно, но не е прекратено. На 1.11.1947 г. е затворен, осъден на 5 г. затвор, същата година е изключен от СБП. На 14.01.1951 г. е помилван от Вълко Червенков с една година затвор и е освободен.

⁴ Людмил Стоянов (1886–1973), псевдоним на Георги Стоянов Златарев, е български поет, белетрист, публицист, преводач, литературен критик, общественик, академик (1946). Председател на СБП (1946–1949).

да не се поддаде на вътрешната веселост, която въпреки загубите, разрушенията, глада, владееше народа» (Еренбург 1968: 228).

Това е времето, когато е необходимо и двете балкански държави да се докажат чрез новото си политическо амплуа, да представят своето следво-енно лице на останалите държави от Балканския полуостров. Едновременно с това двете държави започват да чертаят историята на новите си взаимоотношения, които не винаги са били гладки. Затова неслучайно българското правителство се обръща към Югославия с покана писателска делегация да посети България. Ето коментарът на К. Константинов за онова време: «Нашите търсеха по всякакви начини да смекчат напълно основателната враждебност на югославския народ и правителството към нас. (За тая цел между другото българската държава бе взела на издръжка няколкостотин югославски деца, които бяха настанени в общежития на различни места в страната заедно с учителките си)»⁵ (Константинов 2011: 122).

И така, създаването на нови политически взаимоотношения между България и Югославия става причина на българска земя да се запознаят двама балкански писатели – Иво Андрич и Константин Константинов. За връзките между двамата писатели е писано сравнително малко. Темата Андрич–Константинов е разгледана в пространния текст на Катя Кузмова-Зографова (Кузмова-Зографова 1993). Отношенията между двамата писатели частично са засегнати и в изследването на Светлозар Игов *Иво Андрич в България* (Игов 1968). Самият Константин Константинов също пише за запознанството си с Андрич, оставило дълбока дияра в живота му. Това са няколко текста (или част от текстове), писани в различни години, приближени или отдалечени от събитието: *Срещи на хора* (Константинов 1945), *Празници* (Константинов 1969) и английският превод, публикуван в *Obzor* (Konstantinov 1970), *Път през годините. Неиздадени спомени* (Константинов 2011). Доверявам се на проф. Игов, че Андрич също споделя впечатленията си от срещите му в България⁶.

Нека накратко да припомним хрониката на тези срещи. Константинов и Андрич се запознават през март 1945 г. Иво Андрич е официален пратеник на Югославия, чиято мисия е да посети югославските деца-сираци, настанени в Пловдив (Константинов 1969: 56; Konstantinov 1970: 78). Константинов е част от групата, придружаваща югославския писател. Това, което впечатлява Константинов, е, че непознати доскоро, двамата установяват помежду си странна, топла човешка близост: «Но сега междувременно бе станало едно малко чудо. Всякакви конвенционални условности, всякакви задръжки, които официалният протокол носи, бяха изчезнали и тук беше само чистата духовност, която през всички мери-

⁵ В началото на 1945 г. в България временно са настанени за отглеждане и за лечение 11630 югославски деца. Грижата за тях става ангажимент на СБП и на Съюза на художниците (Чичовска 1990: 46).

⁶ Иво Андрич пише за своите впечатления в брой на в. *Политика* (3 септември 1967). – Цитира се по изследването на Игов (1984: 249, 255).

диани и през всички времена свързва отделните хора. Това не са спомени, разхубавени от носталгията на миналите дни. Тук времето отсъства като категория, която определя нашето отношение към нещата. Това бяха часове, съществуващи сами за себе си, наситени с вътрешна светлина и претворени изведнъж в една безплътна и най-истинска действителност» (Константинов 1969: 59; Константинов 1970: 81). Това е среща на интуицията, докосване на духа, освободен от условностите за национална принадлежност или ранг. Откъсване от земните закони, тежащи със своите ограничения и правила. Това е чудото непознат до скоро човек да се разкрие, другият да види истинската му същност и в нея да открие и част от себе си и това да направи двамата още по-близки...

Втората им среща е няколко месеца по-късно, когато се провежда Първата конференция на българските писатели с международно участие, организирана от Съюза на българските писатели (23–26 септември 1945, София). В нея участват автори от Югославия, Албания, СССР и Румъния. Конференцията също е част от утвърждаването на новото българско правителство. Близко месец след събитието Константинов публикува във вестник *Литературен фронт*⁷ пет отделни текста с общото заглавие *Срещи на хора*. В тях Константинов разказва впечатленията си от делегатите на конференцията Михаил Садовяну (Румъния), Алексей Сурков и Иля Еренбург (СССР), Стерио Спасе и Алексис Чачи (Албания). Във втория текст от поредицата се появяват самият Иво Андрич и неговият разказ за трудния следвоенен живот на родната Босна, за отношенията България–Сърбия. Пред нас се разкриват усещанията му за България, мнението му за българите. Ето как Константинов предава думите на Андрич: «И ето, видите ли, тия неща са толкова странни – и все пак така човешки, – че въпреки всичко носят светлина в живота. Една вечер, един час дори стига, за да намериш у някого, когото не си познавал до вчера – някаква странна близост, която си остава докато си жив. Може би не ще се срещнете вече никога, може би ще се видите след години – но то ще бъде така, както че тая съща беседа продължава – и нищо не се е изменило. Разбирате ли? Какво чудно нещо са, наистина, тия човешки срещи, в които съвсем неочаквано намирате себе си в другито!» (Константинов 1945). В този текст за първи път ще срещнем и метафората *птици над пожарищата*, превърнала се и в заглавие на Константин-Константиновата книга от 1946 година: «Разговорът кривна по друга линия и имената на Паскал, на Монтен, на Валері, на Монтерлан преминаха като птици над пожарищата. После отново се върнахме към днешния ден» (Константинов 1945).

Задачата, която си поставяме в настоящата статия е да изясним не само физическите им срещи, но и пресичанията им, родствата им в едно по-цялостно духовното пространство.

⁷ *Литературен фронт* (1944–1991; продължава – в. *Литературен форум* – 1991–2001; продължава, София) – български седмичен вестник за литература, литературна критика и изкуство. Орган на Съюза на българските писатели.

Ако четем успоредно биографиите на Андрич и на Константинов, ще открием редица сходства, които провокират любопитството ни. Родени в края на XIX век, те са почти връстници. Андрич е роден през 1892 година, а Константинов – през 1890 година. Родните места и на двамата са малки градчета, съответно Долац край Травник (Босна и Херцеговина) и неголемият български подбалкански град Сливен. И двамата следват висшето си образование в по-големи градове – Загреб, Грац, Краков (Андрич) и София (Константинов). Основните им професии не са свързани с литературната им дейност. Андрич е дългогодишен дипломат, а Константинов е дипломиран юрист, работи като юрисконсулт и адвокат.

Навлизат в литературата като поети, но стават известни с прозаическите си текстове. Отпечатват първите си творби преди Първата световна война (Андрич – през 1911, а Константинов – през 1908). Техни стихове са включени във важни за страните им антологии – „*Млада хърватска лирика*“ (Загреб, 1914, издание на Дружеството на хърватските книжовници, съст. Любо Визнер)⁸ и „*Българска антология – нашата поезия от Вазова насам*“ (София, 1910, съст. Д. Подвързачов и Д. Дебелянов⁹). Интересен факт е, че в антологиите и двамата поети имат ключово място – Андричевите творби са поместени на първо място, а Константиновите произведения са финални за антологията. Според хърватската антология Андрич е пръв сред младите, поет с бъдеще, а в Антологията на Подвързачов и Дебелянов Константинов е представен като най-младия от авторите на новата българска поетическа генерация. Участието им в антологиите остава значителен факт в техните биографии.

В младежките си години освен лирика двамата пишат и стихотворения в проза. Андрич издава текстовете си в *Ex Ponto* (Загреб, 1918) и *Безпокойства* (Загреб, 1920). Тук ще посочим и основното различие: Константинов не събира ранните си поетически творби в отделна книга и те остават публикувани единствено в периодичния печат и в някои сборници от първото десетилетие на XX век.

1920 година е ключова и за двамата писатели. Андрич създава новелистичния триптих *Пътят на Алия Джержезел*, а Константинов публикува книгата си „*Към Близкия*“, съдържаща текстове, които биха могли да се определят като ескизи, очерци или импресии. Втората книга на Константинов *Любов* (1925) се доближава до класическата представа за разказа – героите имат имена, разказите са сюжетни, притежават лесно

⁸ Игов Св. *Иво Андрич в „Хърватска млада лирика“*. – *LiterNet*, 13.11.2007, 11 (96). <http://litenet.bg/publish/sigov/ivo_andrich.htm> (7.10.2012).

⁹ Димитър Подвързачов (1881–1937) и Димчо Дебелянов (1887–1916) са едни от най-важните творци за България от началото на XX век. Те са близки приятели на Константинов.

Подвързачов е поет, преводач, драматург, журналист, редактор, издател и фейлетонист. Оказва голямо влияние върху по-младите поети, които с респект го наричат Бащата.

Дебелянов е поет и сатирик. Умира в Първата световна война. Първата му стихосбирка е издадена посмъртно (1920) от приятелите му К. Константинов, Д. Подвързачов и поета-символист Николай Лилиев. Дебелянов е един от класиците на българската поезия.

разгадаема композиция, хронологията на събитията е уловима, поднесени са полупрозрачни послания. Характеристиките на първите две книги на Константинов не се откриват в зрялото му творчество. В *Трета класа* (1936), *Ден по ден* (1938) и *Седем часът заранта* (1940) той усилва експресията и психологическия анализ, използва по-модерни и оригинални писателски техники в сравнение с традиционните си похвати от 20-те години. 20-те и 30-те години са важни за Андрич като писател, тъй като той публикува три книги с разкази, с които се утвърждава в сръбската литература (1924, 1931, 1936). Чрез наблюденията на Светлозар Игов ще открием доминантните черти на Иво-Андричевата поетика от *Пътят на Алия Джержелез* насетне: «Още тук той е открил не само своя художествен свят – Босна и нейните хора в историята, но е оформил и всички характерни черти на своята концепция и стилистика – спокойна епическа нарративна фраза, мозаично редуване на епизоди и образи, боравене с легендарния материал, изследване на мрачните страни на човешката психика или, по-точно казано – изследване на отчуждения човек в една своеобразна национална и социална среда и всички свързани с това екзистенциално-антропологични категории – злото и доброто, страхът и насилието, грехът и вината, болката и страданието, неразбирането и копнежа и пр. [...] Може дори да се каже, че един от мотивите за новия художествен преход е желанието да изследва „корените“ на своя индивидуален трагизъм в съдбата на своята родина и нейните хора, съдбата на човека в един несъвършен свят» (Игов 1992: 85). В различие с Андрич Константинов фокусира вниманието си върху една отделна личност, върху драматичен отрязък от живота на своя герой, отрязък, белязан от някакъв съществен обрат или момент, водещ до смъртта. В психологическите му разкази липсва обобщението (за някаква група, за националност, за етническа принадлежност) и затова текстовете му звучат много по-камерно в сравнение с Андричевите.

От направената съпоставка е видно, че и двамата автори се налагат като талантиви писатели именно в периода между двете световни войни, стават сред водещите имена на своите национални литератури. След политическите промени от 1944–1946 година обаче биографичните и литературните сходства между двамата намаляват, както ще видим по-долу.

Успоредно с художествените си произведения, и двамата писатели поместват и критически текстове. Светлозар Игов отбелязва, че Андрич пише критика от началото на своята творческа дейност до края на 20-те години, като особено активен е след Първата световна война (Игов 1992: 75). Игов обобщава критическия опит на Андрич: «В критиките му за съвременния литературен живот, при цялата му въздържаност от резки оценки, личи постепенно разграничаване от модернистичните тенденции. И това разграничение ясно бележи новата Андричева творческа ориентация – неговата насоченост към обективния епизъм и едно определено дистанциране от субективно-лирическите и експресивните литературни буйства в съвременната му литература» (Игов 1992: 75). Константин Кон-

стантинов пише рецензии за книги и театрални спектакли, критически статии за отделни творци. Пише за български и чуждестранни автори (например – А. Ахматова, К. Хамсун, К. Балмонт и други). Той е една от основните критически сили на Подвързачовото списание *Звено* (1914)¹⁰. Всъщност факт е, че в годините, използвайки опита си от критическите текстове, Константинов се насочва към жанра на очерка, който дава много повече възможности за разгръщане на неговите наблюдения, размисли, анализи (виж например очерците му в *Път през годините* и *Празници* (1969). Константинов, за разлика от Андрич, се опитва да постигне баланс между своите предпочитания към старите майстори (пише за българския поет и сатирик Стоян Михайловски), да улови новите тенденции в съвременната му българска литература (едновременно с това – и да поощри младите автори, да отбележи таланта), но и да не остане отдалечен от европейските литературни насоки. Критическите му текстове се отличават с ясна и точна мисъл, с отлично познаване на обекта на анализ, с умение за съпоставяне на факти и явления. Не можем да не изтъкнем и коректността при отразяване на авторовите особености, както и острата му проникателност. През 1922 г. във *Вестник на жената*¹¹ той пише за стиховете на Елисавета Багряна¹², че те са «дневник на жена, над чиито живот любовта и смъртта са сплели ръце в огнен обръч» (Багряна 1980). Близо шест десетилетия по-късно поетесата ще сподели своята почуда от Константиновата проникновеност: «Това е писано преди 58 години в самото начало на моята изява в поезията, 5 години преди излизането на първата ми книга „Вечната и Святата“».

Днес, препрочитайки подчертаните по-горе редове и след като съм преживяла вече сбъднати в живота ми тези думи, аз оставам потресена от неговото ясновидство» (Багряна 1980).

Тук е мястото да отбележим, че именно Константинов е един от първите рецензенти в България, който откроява Андричевия роман *Мостът на Дрина*. Във време, в което социалистическият реализъм все по-настойчиво отвоюва място в българската литература, Константинов откроява друг авторов модел на писане: «Реалист по виждане и в средствата на изобразяване, поет в общата концепция и безукорен художник на словото, Андрич, въпреки някои разточителства тук-там, е създал

¹⁰ Въпреки че не заявява свой манифест, *Звено* (1914, София) е първото българско модернистично списание. Редактор – Димитър Подвързачов. Сътрудници – К. Константинов, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, писателите Георги Райчев, Йордан Йовков.

¹¹ *Вестник на жената* (1921–1940, София), уредник Хр. Чолчев. Един от популярните и модерните български вестници между двете световни войни. Въпреки че не е изцяло литературно издание, на неговите страници публикуват редица известни български творци.

¹² Елисавета Багряна (1893–1911), псевдоним на Елисавета Любомирова Белчева, е модерна българска поетеса. Дебютната ѝ стихосбирка *Вечната и святата* (1927) се превръща в една от емблемите на най-новата българска поезия на ХХ век. Освен с поезия, Багряна се занимава активно и с преводаческа дейност. Превежда от френски, руски и сръбски език (Й. Дучич, Ив. Цанкар, Д. Максимович, Р. Драйнац и други).

голямо художествено дело, в което неговият народ – същинският герой на романа – наистина живее, като едно цяло, през тези четири века.

Българските белетристи, особено в днешни дни, биха могли да научат много неща от тая великолепна книга» (Константинов 1946). Вероятно Андрич има предвид именно този текст, когато казва: «Мен високо ме ласкаят оценките на вашия голям писател Константин Константинов, който много тънко вникна в съкровените подбуди на моето творчество» (Свиленов 1992).

Когато Константинов и Андрич се срещат в София, българският писател вече познава югославския си събрат. Макар и с известно закъснение, в България са преведени неговите *Разкази* (1939, прев. Й. Бояджиева). Горедолу по същото време Константинов се запознава и със студията на Никола Миркович, посветена на Андрич. Самият Андрич до този момент не е чел произведения на Константинов, но това частично разминаване не е прерада за тяхното общуване. По-късно Иво Андрич се запознава с текстове на наши писатели и ще признае пред българския критик Атанас Свиленов: «Срещите ми с произведения на Константин Константинов, Светослав Минков¹³, Ангел Каралийчев¹⁴ и други ваши автори потвърдиха убедеността ми, че българската литература е богата на даровити творци. Допада ми и нейният реалистичен дух, стремежът ѝ да говори с хората за най-важните проблеми на живота, а не да се занимава с второстепенни, маловажни неща» (Свиленов: 1992).

Близост между двамата писатели създава и връзката им със сръбския критик д-р Никола Миркович¹⁵. В края на 20-те години Миркович сътрудничи на известното българско списание *Златорог*¹⁶, където в началото на десетилетието печата и самият Константинов. Във Владимир-Василевото списание Миркович е популяризатор на литературния живот на

¹³ Светослав Минков (1902–1966) – български писател – сатирик и фантаст, преводач от немски. В ранните си разкази (20-те години) е повлиян от диаволизма. – бел. моя, М. Д.

¹⁴ Ангел Каралийчев (1902–1972) – български писател и преводач. Пише не само за възрастни, но и за деца. През 1974 г. книгата му *Приказан свят* (1929) получава Почетена грамота на името на Андерсен от Международния съвет за детско-юношеска литература (International Board on Books for Young People). – бел. моя, М. Д.

¹⁵ Никола Миркович (1903, Брчко, Австро-Унгария–1951, Падеборн, Германия) – сръбски критик, славист, есеист и преводач. През 1926 г. защитава докторска дисертация за сръбския поет Йован Дучич. Автор е на първата монография за Иво Андрич (Белград, 1938). Сред другите му трудове са: *Българско-сърбохърватски диференциални речник* (Белград, 1937), *Българска граматика* (Белград, 1937), *Любен Каравелов: сто години от рождението му* (Белград, 1938) и др. Сътрудник на известното и влиятелно сръбско списание *Српски книжевни гласник*, основано в Белград през 1920 г., в което Иво Андрич е автор, а по-късно и редактор.

¹⁶ Списание *Златорог* (1920–1943) с основател и редактор Владимир Василев (1883–1963) е най-престижното и авторитетно българско литературно издание. В него публикуват едни от най-талантливите български автори, станали по-късно част от българската литературна класика. След 1944 г. е обявено за „буржоазно“ списание, а редакторът Вл. Василев е арестуван и изключен от СБП. Дълги години името му не е споменавано от официалната критика.

близките ни балкански страни¹⁷. Както посочихме и по-горе, чрез Миркович и неговото първо монографично издание за Андрич българският писател се запознава задочно със своя босненски събрат. Ще отбележим и още една подробност: д-р Никола Миркович е преводач, автор на предговора и на биографичните бележки за авторите в сборника „Съвременни български разказвачи“¹⁸, в който е включен и разказ от Константин Константинов.

Важно обстоятелство в успоредното четене на биографиите на двамата писатели е фактът, че по едно и също време те са председатели на Съюза на писателите в собствените си страни. През 1946 г. Иво Андрич е избран за председател на Съюза на писателите на Първия конгрес на югославските писатели, което говори за авторитета му сред неговите колеги. В периода май 1945 – януари 1946 г. Константинов заема поста председател на Съюза на българските писатели. В случая обаче става дума не за престижна позиция, а за компромисно решение от страна на Константинов, който не е съблазнен от външно-административната роля на писателското амплуа.

През 40-те, 50-те и 60-те години на ХХ век двамата писатели следват съвсем различни пътища. Андрич написва пет романа – *Мостът на Дрина*, *Травнишка хроника*, *Госпожицата*, *Прокълнатият двор* и *Омер паша Латас* (публикуван посмъртно през 1976 г.). През 1961 година получава Нобеловата награда за литература, след която интересът към творчеството му се повишава многократно. След издаването на романа *Кръв* (1933, второ издание – 1946) и след появата на романа-гротеска *Сърцето в картонената кутия* (1933, съавт. Светослав Минков), Константинов не се връща повече към тази жанрова форма. Разбира се, фактът, че Константинов не пише отново романи може да се дължи не само на горчивия му опит с *Кръв* (разгромяването на произведението от левите критици) и да не е свързан с литературно-историческите обстоятелства, а да е въпрос на писателска настройка. В цитираните десетилетия, далеч от политическата и художествена конюнктура, той се занимава най-вече с преводи от руски и френски език. През тези години той твори в жанровете на мемоара и есето (излизат книгите му *Път през годините*, *Празници*, *Върхове* (1969), които радват читатели и почитатели). До средата на 50-те години името на Константинов е премълчавано от официалната критика, а и самият той не печата свои оригинални творби, за разлика от Андрич.

Родени в края на ХІХ век, преминали през ураганите на двете световни войни, Иво Андрич и Константин Константинов преживяват и социалистическата революция в своите страни и доживяват да видят

¹⁷ Виж статиите на Н. Миркович *Югославянските литературни списания (Златорог (София), VIII, 1927, № 4: 177–181)* и *Съвременната сърбохърватска поезия (Златорог (София), IX, 1928, № 5–6: 214–248)*.

¹⁸ „Савремене бугарске приповетке“. Превео Н. Мирковић. Београд, Задруга професорског друштва, 1934, XV, 168 с., са портретима аутора. (Кол. Луча, библиотека Задруге професорског друштва).

годините на „зрелия социализъм“ – Константинов умира в началото на 1970 година, а Андрич – през 1975 година. След тяхната смърт съдбата на техните произведения е различна. Ще отбележим, че творчеството на Константинов все още не е достатъчно проучено от съвременното българско литературознание. В едно късно свое интервю Константинов казва, може би имайки предвид и себе си, че «*един талант не може да се загуби, ако е съществувал*» (Герова 1969). В същото време Иво Андрич се нарежда сред най-четените и почитани световни писатели.

Очертаните биографични и художествени паралели, обединяващи Андрич и Константинов, разкриват тяхната близост – в житейски и в творчески план. Едновременно с това показват как може да настъпи разединението между две близки биографии (различните съдби на Константинов и Андрич след средата на 40-те години). Физическите срещи между писателите са само две, но остава разговорът между книгите им, разговор, който е мост отвъд времето и пространството. За в бъдеще навярно би било продуктивно успоредното четене на разказите им, което да разкрие (евентуални) общи теми, мотиви, образи и идеи, общност в композиционно или в сюжетно отношение... В книгите им би могло да се потърси не само специфично националното, но и да се долови общоевропейското им звучене. Подобни прочити все още предстоят.

При подготовката на настоящия текст за първи път се срещнах с разказа на Иво Андрич *Писмо от 1920 година* (Андрич 1973а, Андрич 1973б). Изкушавам се да предам накратко сюжета и да открия основното послание. Главният герой разказва за срещата със свой приятел от ученическите години – д-р Макс Лавенфелд, негов съгражданин от Сараево. Родителите му са покръстени евреи – бащата, също лекар, е от Виена, а майката е дъщеря на италианска баронеса и австрийски морски офицер. Срещата между двамата съученици е случайна – виждат се на гарата през 1920 година, след приключването на войната. Не след дълго д-р Лавенфелд изпраща на приятеля си писмо, в което обяснява решението си да напусне Босна. Лайтмотивът е, че Босна е страна на омразата. Ето какво е усещането на Лавенфелд: «Това е омраза, но не като някакъв момент в течението на общественото развитие и неминуема част от един исторически процес, а омраза, която се изявява като самостоятелна сила, която намира цел в себе си. Омраза, която възправя човек против човека и след това по един и същ начин хвърля в беда и нещастие двамата противници; омраза, която като рак в организма прояжда всичко около себе си, а накрая и сама загива, защото тази омраза е като пламъка – тя няма постоянен образ, нито собствен живот; тя е просто инструмент на нагона за унищожение или самоунищожение и само така съществува – дотогава, докато не изпълни докрай задачата си за пълно унищожение» (Андрич 1973б). Ярка е звуковата картина, в която се наслагват *гласовете на сараевската нощ*. Чрез сараевските часовници д-р Лавенфелд разказва за четирите етнически групи в Босна, които живеят с четири различни календара и макар да изпращат своите молитви към едно и също небе, те

се молят на четири различни езика. Ето как звучат гласовете на сараевските часовници. Часовникът на католическата катедрала *тежко и сигурно* отброява два часа след полунощ. След повече от минута и часовникът на православната църква се обажда – той е с *по-слаб и пронизителен звук и отмерва **своиѝе** два часа след полунощ*. След това се чува и часовникът от сахаткулата при Беговата джамия – с *пресипнал, далечен глас*. Той отмерва единадесет часа – *призрачен турски час, по чудните пресмятания на далечни, чужди краища на света!* Три различни вери, три различни времена! А ето какво добавя д-р Марк Лавенфелд за сараевската група на евреите: «те нямат свой часовник и само бог знае колко ли е сега часът при тях, колко по сефардското и колко по ешкеназкото пресмятане».

За контраст ще споделим и друга гледна точка към различието, която преобръща стойностите: «Ако единствената характеристика на европейската идентичност бе приемането на другия и различния, то това би била една изключително слаба идентичност, понеже би могла да приема в себе си всевъзможни чужди съставки. В действителност идентичността се състои не в самото разнообразие, а в статуса, който му се придава. Така една относителна и напълно отрицателна характеристика се превръща в абсолютно положително качество, различието се превръща в идентичност, плурализъмът – в единство. Защото – колкото и парадоксално да би изглеждало подобно твърдение – при всяко положение става дума за единство: от начина, по който се отрежда еднакъв статус на различията» (Тодоров 2009: 265–266).

Андрич завършва разказа си, споделяйки, че човекът, който бяга от омразата, загива като лекар-доброволец в Испанската гражданска война след въздушно нападение...

В разказа си Иво Андрич говори за омразата в определен град, в определена земя, в определено време, но ако изтрием пространствено-времените рамки, омразата като човешко чувство може да се отнесе за всяко време и за всяко място. През 1967 година, почти в края на своя живот, Константин Константинов пише текст без заглавие с мото от *Страшен разказ* на Иван Бунин: «Де са сега те, ония, двамата? Че твърде е възможно и те и до днес да са живи и вършат нещо някъде, ходят, ядат, пият, разговарят и пушат...!» (НБКМ-БИА). Текстът е силно рефлексивен, а разказаната история звучи като действително преживян епизод. Писателят се връща в първите дни след 9 септември 1944 г. София все още представлява опустошен от бомбардировките град, който тъне *в мрак, с ями, камъни и тухли сред улиците*. Във въздуха тегне безпокойството на отминалите дни, както и сянката на неизвестното бъдеще. В една безсънна нощ писателят наблюдава от прозореца си как в близкия двор присвяткват мигновени светлини. В началото той си мисли, че това са светулки, но после разбира, че са електрически фенерчета. Изгубва представа за времето, не е напълно ясно и какво точно се случва – чува само неясни, приглушени шумове, които се опитва да отгадае. На следващия ден дочува, че през нощта са заловили дълго търсен офицер. Ето как

Константинов завършва своя *страшен разказ*: «От таванския прозорец на градината, същата, дето някога се бяха събирали привечер на разговори под люляковото дръвче Пенчо Славейков, д-р К. Кръстев, П. К. Яворов, Петко Тодоров¹⁹, няколко десетилетия по-късно, когато „човек звучеше гордо“ и го пишеха с главно Ч, аз бях присъствувал през оная нощ на истински лов на човек».

И тук, както и при Иво Андрич, отново присъства фигурата на омразата, която в случая се подхранва от политическа нетърпимост, изтриваща човешките взаимоотношения и издигаща в ранг ефимерната сила на деня.

Хуманисти по природа, Андрич и Константинов наблюдават човешкия свят, разсъждават върху проявите на човешките действия (или бездействия), индиректно задават въпроси за съществуването на хората в чужди и непривични места или в гранични ситуации. Двамата писатели оставят за читателите да отговорят на въпросите *къде съм аз в този свят, какво правя за този свят, къде е моето място...* И всеки ще отговори от позицията на собствените си опит, култура и ценности. И макар и двата разказа да са писани в различни времена, свидетели сме на факта, че основните проблеми *аз и другия, аз срещу другия* остават и днес. И глобализираният, технологичен, виртуализиран свят не ги решава, а ги усилва, модифицира, мултиплицира...

В книгата си *Страхът от варварите* Цветан Тодоров споделя следното предупреждение: «В днешния и утрешния свят срещите между личности и общности, принадлежащи на различни култури, неминуемо ще зачестяват; участниците в тях са единствените фактори, способни да предотвратят превръщането им в конфликти със средствата за разрушение, намиращи се на наше разположение, избухването на подобни стълкновения би могло да постави на карта оцеляването на човешкия вид. Ето защо е необходимо да се направи всичко възможно за избягването му».

¹⁹ Цитираните автори са едни от най-значимите за развитието на новата българска литература от края на XIX и началото на XX век. Те са членове на кръга *Мисъл*, възникнал около едноименното списание (1892–1907).

Пенчо Славейков (1866–1912) е български поет. Предложен е за Нобелова награда, но не я получава поради преждевременната си смърт.

Д-р К. Кръстев (1866–1919) е първият български професионален литературен критик, литературен историк, писател, публицист, общественик. Главен редактор на сп. *Мисъл* и идеолог на кръга. Доктор по философия (Лайпцигски университет).

Пейо Яворов (1878–1914), псевдоним на Пейо Тотев Крачолов, е български поет, драматург и революционер, войвода на Вътрешната македоно-одринска революционна организация. Един от най-големите български поети на XX век. Самоубива се на 36 години.

Петко Тодоров (1879–1916) е български писател, автор на идилии и драми. – бел. моя, М. Д.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрич Иво. „Писмо от 1920.“ Прев. Св. Игов. *Литературен фронт* (София), XXIX, № 48, 29.11.1973: 8.
- Андрич Иво. „Писмо от 1920.“ Прев. Св. Игов. *Литературен фронт* (София), XXIX, № 49, 6.12. 1973: 7.
- Багряна Елисавета. „Константин Константинов в моя път.“ *Макове* (Сливен), № 9, 30.09.1980: 1.
- Герова Дарина. „Българското у българския писател. При Константин Константинов“. *Народна младеж* (София), XXV, № 39 (6410), 15.02.1969: 6.
- Голяма енциклопедия България*. Т. 11–. София: Книгоиздателска къща „Труд“, 2012–.
- Душкова Мира. *Semper Idem : Константин Константинов. Поетика на късните разкази*. Русе: Лени Ан, 2012.
- Еренбург Иля. *Хора, години, живот*. София: Народна култура, 1968, кн. VI.
- Игов Светлозар. „Иво Андрич в България“. *Славистични изследвания*. София, 1968: 412–425.
- Игов Светлозар. „Спомен за Иво Андрич“. С. Игов. *Грозните патета. Критическо ежесдневие*. София: Български писател, 1984: 247–255.
- Игов Светлозар. *Иво Андрич. Творческо развитие и художествена структура*. София: Издателство на Българската академия на науките. 1992.
- Игов Светлозар. *Иво Андрич в „Хърватска млада лирика“*. – *LiterNet*, 13.11.2007, 11 (96). <http://litenet.bg/publish/sigov/ivo_andrich.htm> 7.10.2012.
- Константинов Константин. „Срещи на хора“. *Литературен фронт* (София), № 7 (49), 20.10.1945: 3.
- Константинов Константин. „Мост над Дрина. Роман от Иво Андрич“. *Изкуство* (София) III (1946), № 1: 68–69. Рубрика „Преглед“.
- Константинов Константин. *Път през годините*. София: Български писател, 1966.
- Константинов Константин. *Празници*. София: Български писател, 1969.
- Константинов Константин. *Био-библиография*. Сливен: Жажда. 2000.
- Константинов Константин. *Път през годините. Неиздадени спомени*. София: Народна библиотека „Св. Св. Кирил и Методий“, 2011.
- Кузмова-Зографова Катя. „За приятелското разбиране извън времето и пространството : Иво Андрич и Константин Константинов“. *Литературен вестник* (София), II, № 52, 28.12. 1992–10.01.1993: 9.
- Свиленов Атанас. „Една среща в Херцег-Нови“. *Литературен фронт* (София), № 50 (128), 16–22.12.1992: 4.
- Тодоров Цветан. *Страхът от варварите*. София: Изток-Запад, 2009.
- Чичовска Весела. *Международна културна дейност на България 1944–1948*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1990.
- Konstantinov Konstantin. „Encounters with Ivo Andrich“. *Obzor* (София), Печатница в Бърно, № 3 (1970): 78–83.
- Архив:
НБКМ-БИА: Народна библиотека „Св. Св. Кирил и Методий“ (София, България). Български исторически архив, фонд 883, а. е. 21, л. 62–63.



Приложение 1:

Скица на Иво Андрич

(в. *Литературен фронт*, София, 1945)

Мира Душкова

ПТИЦЫ НАД ПОЖАРИЩЕМ: ИВО АНДРИЧ И КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Резюме

Данный текст создает литературно-историческую сеть, обрисовывающую связь между двумя писателями небольших балканских стран – Иво Андрича и Константина Константинова. Рассматриваются их пересечения в течение 40-х годов XX века – в жизни и в литературе. Их встречи не только рядовые события из жизни; они обнаруживают интеллектуальную и эмоциональную связь между ними. В статье прослеживается ряд сходств в их биографиях, а также и их „расхождение“ после политических перемен в Болгарии и Югославии 1944–1946 гг. Два текста – *Письмо из 1920 года* Андрича и произведение без названия (*Страшная история*) Константинова представляют писателей как художников-гуманистов.

Ключевые слова: Иво Андрич, Константин Константинов, Югославия, встреча, 40-е годы XX века, биографические сходства, различия, гуманизм.

Мира Душкова

ПТИЦЕ НАД ЗГАРИШТЕМ: ИВО АНДРИЋ И
КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Резиме

Дати текст гради књижевно-историјску мрежу која оцртава везе између два писца малих балканских земаља – Ива Андрића и Константина Константинова. Разматрају се укрштања њихових животних и литерарних путева током 40-тих година XX века. Њихови сусрети нису само животни; они разоткривају интелектуалну и емоционалну везу међу њима. Чланак прати низ сличности у њиховим биографијама, као и њихово „развилажење“ након политичких промена у Бугарској и Југославији 1944–1946. год. Два текста – *Писмо из 1920. године* Андрића и рад без наслова (*Страшна прича*) Константинова представљају писце као уметнике-хуманисте.

Кључне речи: Иво Андрић, Константин Константинов, Југославија, сусрет, 40-те године XX века, биографске сличности, разлике, хуманизам.

Лука Курјачки

Универзитет уметности у Београду

Факултет драмских уметности

luka.kurjacki@gmail.com

СЛИКА КОД ДОСТОЈЕВСКОГ И РЕЧ КОД КУРОСАВЕ – МЕЋУНАТПИСИ ФИЛМА „ИДИОТ“

Текст се бави „превођењем“, односно „транспозицијом“ текста Достојевског врло специфичним и у звучном филму ретким поступком међунатписа који је Куросава употребио у адаптацији романа *Идиот* за филмско платно. Биће разматрано како је Куросава користио међунатпис као још један алат у превођењу са књижевног на филмски језик и у транспоновању идеје једног уметничког медија у други. Да бисмо објаснили поступак, представићемо гледишта Николе Стојановића на Куросавин метод адаптације, као и Михаила Бахтина о јединственом наративу Достојевског. Са истим циљем се наводи и осврт Јурија Цивјана на функцију међунатписа, после чега долазимо у позицију да директно поредимо наратију и наратора и уведемо појам „границе текста“ као простор између књижевног и филмског језика које Куросавини међунатписи представљају.

Кључне речи: Куросава, Достојевски, транспозиција, међунатпис, границе текста.

The paper deals with “translation”, or “transposition” of a text by Dostoyevsky. The procedure is very specific and rarely found in sound films. It refers to the use of subheadlines by Kurosawa in the movie adaptation of the novel *The Idiot*. The paper analyzes how Kurosawa used the subheadline as another tool in the translation from the literary language to the language of film and in the transposition of an idea from one artistic medium to another. In order to explain the procedure, we present the viewpoints of Nikola Stojanović concerning Kurosawa’s method of adaptation, as well as of Mikhail Bakhtin on Dostoyevsky’s unique narrative. Jurij Civjan’s attitudes on the function of the subheadlines are introduced for the same purpose, after which we are able to directly compare the narration and the narrator, and to introduce the concepts of “the border of the text” as a space between the literary language and the language of film that Kurosawa’s subheadlines represent.

Keywords: Kurosawa, Dostoyevsky, transposition, subheadline, borders of the text.

У раној фази стваралаштва Акире Куросаве (黒澤 明) наратија је била прожета утицајем идеја Достојевског. Ипак, као прва и једина Куросавина директна адаптација књижевног дела Достојевског, романа *Идиот*, под истоветним насловом настаје филм „白痴“ (1951),¹ што би се на јапан-

¹ Навођен у литератури и on-line изворима и као ‘Hakuchi’, интернационално је познатији као ‘The Idiot’.

ском читало као „хакући“ и значило дословно „идиот“, у медицинском и у друштвеном смислу. Иако је пре „Идиота“ више од седам година радио не само као режисер, већ и као сценариста, Куросава је био „на рубу креативне агоније због тешкоћа у *сажимању* обимне грађе“ (Стојановић 2006: 80). Око осамсто страница и четири тома романа, Куросава је, у сарадњи са косценаристом Еиђиром Хисаитом (*Hisaita*), транспоновао у 166 минута и два дела филма. Филм је првобитно снимљен у трајању од 245 минута. Међутим, продукциони студио Шоџику наложио је Акири Куросави да би филм због своје дужине требало да буде издат у два одвојена дела, чиме је Куросава био готово принуђен да позамашно скрати филмску минутажу. Могуће је да су управо због одузимања више од сат времена наративног тока и настали **међунатписи** (овде и надаље подебљао Л. К.), главни предмет овог рада – наратолошке анализе о тексту у књижевном делу који се транспонује у текст филмског натписа.

Сам Куросава се поводом адаптације врло искрено и упечатљиво исповедио: „Било је изузетно тешко урадити (овај филм). У то време осећао сам готово да желим да умрем. Достојевски је врло тежак, а ја сам био под њим. Тада сам схватио како се осећају сумо-рвачи. Упркос свему, било је то за мене дивно искуство“ (Стојановић 2006: 82). Цитирана изјава не указује само на Куросавино идентификовање са јунацима Достојевског, већ и са самим писцем, на „кидање душе“ и исцрпљивање до крајњих граница током процеса стваралаштва с једне, и методолошку озбиљност с друге стране. Ипак, упркос „креативној агонији“ и тешкоћи проблематике једнаке тежини сумо рвача,² Куросава је вешто урадио професионални задатак прераде књижевног сижеа, барем пре одбацивања дела филмског сижеа, поготово експозиције. Задржао је пре свега основни ток заплета и односе трију главних ликова, Мишкина, Рогожина и Настасје Филиповне, којима се прикључују и ликови следећег „троугла важности“, Аглаја-Ајако, Гања-Кајама и Јелизавета Ивановна-Сатоко. Вишеслојност, односно, „полифониčnost“ (Бахтинов термин који ће бити касније размотрен) на плану форме наратије, изражена је кроз начин приказивања јунака, и књижевних и филмских: прво кнеза Мишкина-Камеду, потом и друга два темена троугла, Рогожина-Акаму и Настасју Филиповну-Таеко Насу; који представљају специфичну врсту аутопортрета аутора, и Достојевског као романописца и Куросаве као сценаристе, обојицу окренутих антропоцентризму, а иза тога и *егоцентризму* (Стојановић 2006). Ипак, ма колико ова појава била занимљива, главног питања овог рада више се дотиче чињеница да је у адаптацији сижеа већина ликова који заузимају позамашан део књижевног наратива романа *Идиот* у потпуности „избачено“ (на пример, Иполит), неки сведени на минимум (генерал Иволгин), а „обиле литерарне грађе Достојевског, са низом наратолошких одступања и рукаваца, или је храбро одбачено, или коришћено као **дидаскалијски** материјал, као допунско пишево упутство

² Просечни сумо рвач има око 185 килограма. (Прим. Л. К.)

за централне ликове“ (Стојановић 2006: 81). Овде није намера да се у потпуности осветли шта је Стојановић тачно подразумевао под појмом „дидаскалијски“, али јесте да се увиди каква је позиција наратора који тај материјал користи у наравији, и какве су наративне особине проистекле када је Куросава у филм „Идиот“, осим натписа,³ увео и **међунатпис**, натпис у засебном кадру, везан за него филм својим настанком и употребом.

Шта би у звучном филму била функција међунатписа? И у неком филму међунатпис има улогу додатног представљања и интроспекције ликова, као и амбијентације радње. У звучном филму, **натпис** углавном означава време и место дешавања радње, или шаље извесну информацију или „поруку“ гледаоцу. У Куросавиној наративној поставци, пак, користи се међунатпис, који пре свега има улогу „попуњавања рупа“ у сижеу, помињући наративне фрагменте из романа које филм не приказује. Чини се да опасност од „потпуног“ одвајања од сижеа у Куросавиној екранизацији не постоји ни у једном тренутку, али у овом случају међунатписи свакако представљају „**наративни мост**“ између два медија и две ауторске поетике. Уз наведено, они пре свега имају практичну примену „очувања“ полазног књижевног наратива. Зато у експозицији сижеа филма „Идиот“, тачније у првих тринаест минута, постоје међунатписи као „установитељи контекста“ (Цивьян 1988: 145),⁴ док се у остатку развоја сижеа, са свим ликовима и односима између њих јасно постављеним, „кино-натписи“ губе. Дакле – сиже испраћен, наратив испоштован. Ипак, остаје семиотичко питање **превођења** књижевног текста у филмски међунатпис, као и **транспозиције идеје** наратива из **текста** једног уметничког медија у текст другог.

Овде неће бити подробне анализе форме наравије Достојевског. Осврнућемо се на Жерар Женетово (*Genette*) запажање „структура писане речи“ (Женет 1985: 36), а потом и на Бахтинову књижевно-теоријску мисао. По Женетовом схватању, **глас наратора** наступа са „хетеро-“ и „хомо-“ дијегетичке позиције у тексту Достојевског, као и, за филм неуобичајеније, у **приповедачком тексту** Куросавиних натписа. У „Идиоту“ се кроз међунатписе, поред мисли аутора као хетеродијегетичког наратора, појављују и мисли попут сентеници упућених гледаоцу, попут оне већ у првом натпису: „Бити добар данас, исто је што и бити идиот“,⁵ на шта ћемо се касније вратити.

Посебно занимљиво за **текст** филмског натписа, било немог, било звучног, Женет наводи да се „очигледна просторност писма -књига као потпуни предмет- може узети и као симбол дубоке просторности језика“. Писмо је не само „просторно“, него и „атемпорално, мислећи на могућу

³ Текст исписан преко кадра у филму, а не онај који након реза у монтажи добија сопствени кадар у коме није видљиво ништа осим текста, као међунатпис.

⁴ Овај и све остале цитате одавде превео Ј. К.

⁵ 04:07, мин:сек.

временску скоковитост током читања – књига се може оставити и истој се у било ком тренутку вратити“ (Женет 1985: 37, 38). Чини се да је натпис у филму попут Женетовог писма, уз додатак темпоралног аспекта: натпис, као и, наравно, међунатпис, траје тачно онолико колико режисер одреди. Чак и у оквиру појединачног натписа могућа је временска промена текста. Конкретно, на примеру међунатписа „Идиота“ нестајање и појава нових редова исписаног текста одиграва се на два начина: или путем монтажног реза, или његовим „клизањем“ (sliding) са десног на леви део екрана. Наравно, у оба случаја тачно време трајања кадра одређује режисер.

Семиотички, пак, само превођење књижевног у филмски знак и даље делује као немогућ поступак. Поводом проблема адаптације књижевног у филмско дело, теоретичарка Ениса Успенски наводи схватања Лотмана који говори о немогућности **превода садржаја** књижевног текста у филмски, као и Тињанова који сликовито и правилно примећује да преображај романа у сценарио чини роман разграђеним и „поквареним“ (Успенская 2014). Да бисмо размотрили кључ превођења језика романа Достојевског на филмски међунатпис, навешћемо тумачење наратије Достојевског Михаила Бахтина. Говорећи пре о поетским него о формалним одликама наратије, Бахтин тврди да је „мноштво самосталних и несливених гласова, [...] стварна *полифонија пуноправних гласова*, доиста основна одлика романа Достојевског“. Бахтин допуњује своју тврдњу: „Главни јунаци Достојевског нису само *објекти ауторове речи*, већ и *субјекти сопствене*...“ (Бахтин 1967: 56). Помињући „превазилажење граница“ дотадашњег романа и карактеризације путем „поступака“ и „догађаја“, као и истакнутог визуелног елемента (што је све итекако погодно за филмску адаптацију), Бахтин даље објашњава да се код Достојевског глас јунака конципира онако како се у романима „обичног типа“ конципира глас самог аутора. Сличан је случај са писаном речју код Куросаве, а сама чињеница да 1951. у звучни филм имплементира кадрове међунатписа одваја га од тадашњих филмова „обичног типа“ у Јапану, и шире. Заправо, ако се примени Женетова теорија, глас наратора овде наступа и као хетеродијегетички, и као хомодијегетички.

Да би се и додатно објаснила конкретна употреба и значење међунатписа, корисно је обратити пажњу на увид филмског теоретичара Јурија Цивјана. По његовом есеју *О семиотици натписа у неком филму*, почетком XX века међунатписи су уведени и коришћени у функцији **коментара**. Тек крајем те деценије појавили су се у каснијој историји чувени „натписи-дијалози“ (Цивъян 1988), што се може тумачити као Куросавина употреба форме блиске изворној функцији међунатписа. Говорећи даље о међунатписима коментара, односно „натписима-контекста“, Цивјан наводи да је њихова секундарна улога битан корак у еволуцији филмског језика: „натпис у међукадру, белим текстом на црном екрану у крупном плану, донео је нови семиотички статус – наратива. Текст сачињен од речи, укључен у филм, изградио је опозицију: натпис лика наратора постао је знак ненаписане речи...“ (Цивъян 1988: 145). Даље, Цивјан излаже

да се у историји филмских натписа немог филма, током 1910-тих година установила њихова нова улога – „служити као **граница** између смисаоних блокова **графичког текста**“ (Цивњан 1988: 146). Код Куросаве ово је уочљиво у трећем по реду натпису,⁶ у коме прелаз између оног што су у роману *Идиот* два поглавља, где оно што наратор опширно и суптилно наговештава, Куросавин натпис пресеца једном једином реченицом у којој се директно исказује став наратора: Камеда (Мишкин) је наиван, Кајама (Гања) је неодлучна кукавица. Наведено одређење проблематике описује метод какав Куросава, заједно са ко-сценаристом Хисаитом, користи бивајући писац речи у уметности покретних слика. У оквиру звучног филма специфично питање за међунатписе „Идиота“ је питање да ли се аутор, осим што гледаоца уводи у радњу, њему и обраћа као сабеседнику о идејама Достојевског? Поводом тога и Цивјан поставља питање: „Може ли се рећи да је такав однос аналоган наспрам условности дијалога у књижевном тексту (управни према неуправном говору – Л.К.), и захваљујући коме читалац верује у поистовећивање тог дијалога са говорном речју? И да и не.“ (Цивњан 1988: 150). Чини се да, гледајући „Идиота“, доживљавамо наративни феномен да се наратија обраћа гледаоцу и реторички, као што је већ цитирани реторички текст у првом међунатпису: „бити добар данас, исто је што и бити идиот“. Управо код Куросаве по питању „степенa субјективности и објективности“ (Бордвел 2013: 73), наратија путем међунатписа је субјективна. Глас наратора може се „**чути**“ у сваком од четири међунатписа. Два су целовита, заузимају један кадар у коме почињу и завршавају се. Друга два представљају групу натписа повезаних приповедањем о истом елементу наратива, између којих постоје уметнути међукадрови.

Након што се филмским знацима (сликом, вербалним говором и звуком) уведе два главна лика, Камеда и Акама (Рогожин), следи и писани текст – први међунатпис. Он је интертекстуалне природе, будући да се реферише на књижевност, уметност из које је и настао, а наратор на писца из чијег пера његов филмски текст води порекло, обраћајући се до малопре **гледаоцу**, а од овог тренутка **читаоцу**, речима: „Достојевски је желео да дâ портрет истински доброг човека“.⁷ Бела слова традиционалног јапанског писма, катакане, праћена инструменталном музиком полако клизе са десног на леви део потпуно црног екрана⁸, попут фара камере у лево, доносећи осим информативног знака **читаоцу**, и естетски доживљај **гледаоцу**. Читав уводни међунатпис завршава се речима: „Ово је прича о уништењу чисте душе поквареним светом“. Дакле, наратор не само што овде врши интроспекцију радње и њених ликова, већ је и коментарише, слично као што је по питању немог филма приметио Дејвид

⁶ 11:27, мин:сек

⁷ 03:57, мин:сек.

⁸ Управо како се јапанско писмо и чита, што додатно наглашава да **гледалац** одједанпут, једним резом, улази и у позицију **читаоца**.

Бордвел (*Bordwell*): „...међунатпис у експозицији може без околишања показати став нарације“ (2013: 76). Наравно, у оквиру звучног играног филма ово не само да посебно наглашава став наратора, већ и изражава доживљај аутора. Притом, међунатписе прати музика, што, осим индиректног обраћања гледаочевим осећањима, одступа од уобичајене нарације звучног филма где би речи често изговарао „свеприсутни“ voice-over наратор. Штавише, и у „Идиоту“, између другог и трећег међунатписа постоји једна једина реплика voice-over наратора у читавом филму, који из off-а, никада приказан, прича причу о Таеко Насу (Настасји Филиповној) почевши као лик Лебедева из романа, гласинама, а завршавајући песничким стилем како „сенка пада на место где се упутио Камеда“; попут свезнајућег приповедача у књижевности. Највероватније, оваква „грешка“ или изузетак у нарацији, као и међунатписи, проистиче из захтева продуцентата и већ поменутог краћења радње за чак седамдесет девет минута. Чини се важнијим намера аутора филмског наратива да гледаоцу пренесе, односно транспонује намеру писца адаптираног романа. То можемо видети и на примеру другог по реду међунатписа, који након што се Акама насмеје у сред воза препуног људи са ратишта, обавештава гледаоца (у том тренутку и читаоца) да се он годинама није смејао и да га је „суро̀ва очева дисциплина натерала да се осећа као животиња у кавезу“.⁹ Наративно, овакав исказ означава у исто време и Рогожина преузетог из *Идиота*, али и лик Акаме, оправданог оваквом интроспекцијом, с једне стране знаком слике коју прати звук, али и знаком писма уз пратњу музике у међунатпису. Делује као да сценариста, а потом и режисер, преузевши у потпуности функцију наратора, ставља себе у позицију „над-субјекта“, прво знајући шта се дешава унутар *душе* јунака романа, а затим и још више одређујући шта ће се догодити у филмском наративу, представљајући их све као невине *идиоте* (в. Успенская 2014). Ово је посебно изражено у трећем међунатпису, горе већ индиректно наведеном. Први кадар натписа говори о догађајима пре почетка сижеа филма „Идиот“: Камединим искуствима у Другом светском рату и о његовом наследству које је као службеник продао Кајама. Затим следи међукадар у коме Ајако (Аглаја) великом грудвом снега погађа Кајаму у ухо и окреће се у бег. Враћамо се потом на натпис, који у том тренутку није „међу-“, већ више као кадар за себе, где кроз **писани глас** наратора доживљавамо став аутора о Кајама као о неодлучној кукавици која ће да ожени Таеко, иако би више хтео Ајако. Као што, по Бахтину, код Достојевског реч јунака заузима равноправно место са речју аутора, тако и у Куросавином „Идиоту“ реч аутора има своје место коментара и обликоватеља радње заједно са речима њених актера; с тим што је јунак у овом филму субјекат, а наратор над-субјекат сопствене речи.

Такође, овиме се можемо и подсетити на практичну функцију „**наративног моста**“ и рећи да су међунатписи делимично ублажили одва-

⁹ 05:20, мин:сек.

јање филмског наратива од књижевног, предочујући **гледаоцу**, у том тренутку **читаоцу**, делове радње који му нису приказани. Нажалост, у време свог изласка из монтажне собе у биоскопе, „Идиот“ је од стране критичара проглашен површном адаптацијом, а код публике није стекао популарност и скрајнут је у страну. На срећу, филм је касније дошао и до Куросавиних иностраних колега, попут Григорија Козинцева, који је изјавио да је Куросавин филм управо ухватио дух романа. Као што се код нарације Достојевског уочава да „обична сужејна прагматика игра другостепену улогу“ (Бахтин 1967: 57), тако и искључиво књижевни наратив у филму „Идиот“ пада у други план и склон је прекрајању, исто као што су „најсугестивнији делови његове излагачке структуре они у којима дијалог остаје у другом плану или га уопште нема“ (Стојановић 2006: 87). Овде се исказује изузетно ефективни, наизглед парадокс Куросавине адаптације: чињеница да му је у екранизацији романа сиже у другом плану не значи да „изневерава“ књижевни извор; напротив – филмски аутор се у потпуности поистовећује са књижевним по примарном наративу и постаје његов прави **преводицац** у други уметнички медиј. Аналогно малопређашњој констатацији, као што се у романима Достојевског **идеја**, „предмет приказивања“, „не приказује“, већ стапа са формом, а ауторова реч се „разливано појављује у виду туђег гласа“ (Бахтин 1967: 142, 143), тако се и Куросавин вишезначни **глас** појављује у виду текста сценаристе у „таблоу“, односно, кадру међунатписа слободне форме. Управо овим Куросава, и као сценариста и као режисер, **транспонује идеју** романа у филм, која у новом медију наставља да живи у новој форми.

Може се закључити речима Велимира Хлебњикова: „Натпис је интермедиијални знак између писаног и усменог говора; или – усмена реч лишена «звучне коже»“ (Цивьян 1988: 153). Куросава не само да транспонује идеју Достојевског из књижевног у филмски медиј, већ је, наглашено међунатписима, и поново исписује, бивајући у исто време и читалац-коментатор и потпуно нови аутор. Ако би постојала линија између писане и усмене речи, као и између књижевног и филмског текста, филмски натпис био би на самој **граници текста**.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин Михаил. *Проблеми поетике Достојевског*. Београд: Нолит, 1967.
 Бордвел Дејвид. *Нарација у играном филму*. Београд: Филмски центар Србије, 2013.
 Женет Жерар. *Фигуре*. Београд: Вук Караџић, 1985.
 Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Дијалог с екраном*, Таллинн: Издательство Александра, 1994.
 Коларић Владимир. *Филм и књижевност: Трансформација књижевног текста Ф. М. Достојевског у филмовима Живојина Павловића*. Београд: Факултет драмских уметности, Универзитет уметности, 2013. (докторски рад)
 Стојановић Никола. *Режија: Акира Куросава*. Београд: Филмски центар Србије, 2006.
 Успенская Эниса. „Функција нарративности в трансформациях литературного текста на язык киноискусства (киноматографическая адаптация романа Достоевского Бесы

- в фильме Анджея Вайды ‘Одержимые’”. *Зборник Матице српске за славистику* 86 (2014): 53–77.
- Цивьян Юрий. „К семиотике надписей в немом кино (надпись и устная речь). Зеркало, Семиотика зеркальности”. *Ученые записки Тартуского государственного университета* 831 (1988).
- Guillemette Lucie, Lévesque Cynthia. (2006). *Narratology*. Louis Hébert (dir.). Signo [online], <<http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>> (30.04.2015)

Luka Kurjački

DOSTOYEVSKI'S IMAGE AND KUROSAWA'S WORD – INTERTITLES OF THE IDIOT FILM

Summary

This text considers “translation”, that is, “transposition” of literary text in a very specific and, in the field of sound film, rare manner of intertitles which Kurosawa used in his adaptation of Dostoyevsky’s novel *The Idiot*. It shall be examined how Kurosawa employed intertitles as a tool for translation from literary to film language and transposition of an idea from literary media to film media. To explain this manner, the analysis will represent Nikola Stojanović views on Kurosawa’s method of adaptation, as well as Michail Bachtin’s explanation of Dostoyevsky’s unique narrative. For the same purpose, Yuri Civyán’s views on the purpose of intertitles are introduced. In the end, it is possible to directly compare narration and narrator and introduce the term of “text’s boundaries” as an area between literary and film language which Kurosawa’s intertitles represent.

Keywords: Kurosawa, Dostoyevsky, transposition, intertitles, text’s boundaries.

Гражина Бобилевич
Instytut Slawistyki, Warszawa
majkot@neostrada.pl

ВИДЕОАРТ: ЖАНРЫ И ТЕХНОЛОГИИ

Статья посвящена разнородным репрезентациям, художественной конкретизации и технологиям видеоискусства. Они функционируют в пределах парадигмы искусства, апеллирующего к вопросу об интермедиальности. Анализ, базирующийся на проблемных интерпретационных показателях, обусловлен жанровой дифференциацией и диалогом с разными видами искусства: поэзией, живописью, архитектурой, скульптурой, искусством перформанса и танца. В интермедиальном дискурсе видеоискусство функционирует в культурной, художественной и эстетической перспективах.

Ключевые слова: XX и XXI век, видеоискусство, жанры, технологии, видеопоэзия, видеоживопись, архитектура, видеоскульптура, видеоперформанс, видеотанец.

The paper is devoted to various representations, artistic implementations and technologies of video art. They function within a paradigm of art which refers to the issues of intermediality. The analysis is based on interpretative indicators determined by genre diversity and dialogue with other arts: poetry, painting, architecture, sculpture, performance, and dance. In an intermedia discourse video art functions in the cultural, artistic and aesthetic perspective.

Keywords: 20th and 21st centuries, video art, genres, technologies, video poetry, video painting, video architecture, video sculpture, video performance, video dance.

По словарным дефинициям – «видеоарт (англ. video art) – это сложное, комплексное явление, имеющее различные стилистические и формальные направления, которые формируются по мере развития телевизионных, а затем и компьютерных технологий» (Власов 2004–2010). Видеоарт развивается поэтапно – от экспериментов и интереса к функциональным возможностям и общественной роли телевидения до его использования телевизионными технологиями. Они функциональны в качестве средства выражения и фиксации актуальных тем и проблем современности. По сравнению с телевидением, рассчитанным на трансляцию для массового зрителя, видеоискусство более индивидуализированное. Благодаря интенсивной точности следования внутреннего мира субъекта, моделей его сознания, видео представляет собой эффективное средство самовыражения художника; оно наглядно показывает арт-процесс от творческой

концепции до ее воплощения. Видеохудожники пользуются телеприемниками, видеокамерами и мониторами в разнообразных арт-действиях (хэппенинги, инсталляции, перформанс). Они создают также экспериментальные фильмы в ключе концептуального искусства (демонстрируются в специальных экспозиционных пространствах и/или кино/видео залах). Видеоарт как направление, жанр, инструмент, позволяющий исследовать и визуализировать различные аспекты актуального искусства, и как изобразительное средство, на основе технологии видео создает видеофильмы небольшой продолжительностью.

Как известно, феномен видеоарта появляется в 1964 году, когда художник Нам Джун Пайк (Nam June Paiks) – американец корейского происхождения, воспользуется портативной видеокамерой Sony Portapak и заявит, что катодная трубка – его холст, а электроды – его краски. В Восточной Европе активное использование видео отмечено в семидесятые годы – в Словении и Венгрии¹. Видеокамеры используются также в Польше, особенно кинорежиссерами (группа Warsztat Formy Filmowej/ Мастерская кинематографической формы). Первые работы посвящены исследованиям разных аспектов функционирования телевидения и его программ в повседневном пространстве (Анджей Ружицки/Andrzej Różycki – «Seans telewizyjny»/«Телевизионный сеанс»), анализу сущности непосредственной телевизионной трансляции («Obiektywna transmisja telewizyjna»/«Объективная телевизионная передача» – коллективное исполнение Мастерской...) или телевизору – новому фетишу массовой культуры (Павел Квек/Paweł Kwiek). В дальнейшем Квек реализует ряд важных работ, например: «Video C»/«Видео Ц» (1975), «Przy pomocy oddechu kieruję jasnością obrazu»/«С помощью дыхания управляю яркостью образа», «Instalacja do medytacji»/«Инсталляция к медитации» (1978), которые соединяют в одну структуру разные средства массовой информации и разное онтологическое измерение арт-коммуникации. Видеокультура в странах Восточной Европы распространяется в восьмидесятые годы, когда доступно оборудование и налаживаются связи с видеохудожниками западных стран. В России в эти годы существенную роль играют опыты художников т.н. «параллельного кино» («альтернативное кино»/«независимое кино»), например, петербургских некрореалистов (Борис Юхананов), эксперименты Натальи Абалаковой, первые видеоперформансы Анатолия Жигалова, видеофиксации перформансов московской концептуальной школы и другие.

Видеотехнологии – как форма оппозиции, эксперимента, новое средство выражения и новый визуальный язык для создания образов и синтеза в сфере искусства, активизируются в девяностые годы XX века. Видеоискусство подвергается дальнейшей трансформации. Движущийся образ становится все больше динамичным, резким, даже агрессивным.

¹ В 1976 году студия «Бела Балаш» приобретает ч/б шпульные магнитофоны и полудюймовые рекордеры Sony или Akai.

Структура визуальных текстов обычно сложная, многоплановая и меандровая. В концептуализации видеоработ функциональны два параллельных процесса – виртуализация и музыкализация. Образы все чаще приобретают форму симулякров – изображений, отсылающих к субъективной репрезентации реального мира. Стоит подчеркнуть, что хотя у симулякров нет статуса реальности, то в акте перцепции они его вторично приобретают. В формирующейся по-новому системе, видеоискусство развивается и в виде автономных форм арт-высказывания (одноканальное/многоканальные видео, интерактивные инсталляции, видеоскульптуры, сложные формы пространственной аранжировки, аудиовизуальные структуры, составленные из многих материалов). Примером могут служить видеоконцерты польки Изабеллы Густовской (Izabella Gustowska). За время своего существования видеарт превращается в заметное явление культуры постмодерна, выработавшее ряд характерных особенностей в творчестве известных представителей этого жанра – Дэвида Холла (David Hall), Марты Рослер (Martha Rosler), Билла Виолы (Bill Viola) и других. В постмодернистской эстетике, в которой функционален сплав высокого, низкого искусств и чувственности, заметна футуристическая рефлексия об искусстве как «синтезирующем тигле» (манифест Филиппо Томазо Маринетти/Filippo Tommaso Marinetti, «Il teatro di varietà», 1913). Считается, что видео – это наиболее прозрачный и гибкий из арт-языков, не ограничивающий прямого высказывания и допускающий любую интонацию – иронию, предельную лирику, высокий пафос.

Видеарт условно разделяется на три направления: 1. документальное (основой является видеосъемка не инсценированного события, что апеллирует к эстетике документального кино; творческий акт сводится к концептуализации видеоработы и способу демонстрации материала в аудиовизуальной аранжировке); 2. визуальное направление/видеодизайн, имеющее авангардно-живописную основу (объектом творчества является искусственно синтезированное изображение на экране и его динамика – развитие абстрактной мультипликации); 3. медиальное/концептуальное направление (обращено ко всей совокупности средств телевизионной выразительности) (MALBRED 2005, 2014). В документальном направлении видеохудожники используют прием концептуализации документального видеоматериала. Смысл видеотекстов сложный, требует контекстуального обоснования и определенных усилий по поиску их значений. Видеоработы изобразительного направления вызывают интерес реципиентов из-за их визуальной природы и особого моделирования медийности восприятия. Яркие насыщенные тона, абстрактные линии и фигуры, пластический динамизм позволяют провести аналогию между видеоработами и авангардной живописью (кубизм, футуризм, экспрессионизм). Считается, что видеотексты являются продолжением живописной традиции исторического авангарда на новом уровне. «Футуристический принцип “пуантилизма” и его результат письма “отдельными мазками” отражает двоичную и мультизадачную парадигмы видео- и компьютерных

технологий. Техники, применяемые в футуристической живописи и фотографии для отображения движения во времени, содержат те же самые параллели с цифровыми эффектами движения и мультиэкранными техниками, применяющимися, например, в цифровом танце. В футуристических картинах различные фазы перемещения объединены с целью создать размытое и динамичное отображения движения, происходящего во времени, захватить его «силовые линии» (Dixon 2007). Видеохудожники стремятся распространить движение по пространству экранного поля с целью размыть человеческую телесность до невозможности идентификации лиц и тела. Апеллирующие к футуристической эстетике эффекты стробоскопического движения и визуального растворения телесных форм заметны во многих актуальных анимированных изображениях цифрового видео. Трансформируя статичную картину в динамическую, воссоздаваемую реципиентом в реальном времени, видео владеет более сильными техническими средствами воздействия, чем живопись, графика, скульптура, фотография.

Художественный интерес, особенно в России, вызывает «панэстетизм», который по определению Маршалла Маклюэна (Marshall McLuhan), основан на одном из ключевых принципов-метафор: техника – это продолжение человеческих ощущений, следовательно, – орудие искусства, подобно кисти или резцу. Средства же коммуникации – это особые концентрированные способы художественного выражения, которые «обладают свойством, подобно поэзии, диктовать свои собственные правила» (Каменский 1995: 134). Сама планета как бы приобретает статус произведения искусства, и роль художника сводится к миссии демиурга в новых пространствах – на ТВ, радио, в кино. В работах теоретиков и видеохудожников активизируется концепция футуристического *Gesamtkunstwerk*, зафиксированного в манифесте Фортунато Деперо (Fortunato Depero) и Джакомо Балла (Giacomo Balla) «Ricostruzione futurista dell'Universo»/ «Футуристическая реконструкция Вселенной», 1915). В нем итальянские художники радикально, но утопически, требуют создания оснований «искусственной действительности» – синтеза всех искусств, состоящего из пра-конструктивистских скульптур, именуемых пластическими комплексами. Эти варианты «пластического динамизма» должны вызывать слуховые, обонятельные, тактильные впечатления и предполагают тотальное восприятие и полное увлечение реципиента. Примерами первых пластических комплексов – причудливых абстрактных пластиковых конструкций, являются, между прочим: «Пластический, цветной, симультанный кинетически-шумливый комплекс» (1915) Деперо и «Пластический, цветной комплекс шум + танец + радость» (1915) Балла. Само заглавие произведения Балла, использующее футуристическую эстетику математического сокращения, определяет концепцию эстетического общения как синтеза искусств, но тоже всех испытаний и чувствительности современного человека. Концепции Деперо и Балла реализуются главным образом в театральном пространстве, в огромных конструкциях

механических пейзажей, людей, костюмов или прямо в кукольном театре и составляют художественную метафору механической вселенной (Strožek 2014). К радикальным экспериментам футуристической сценографии апеллирует арт-практика видеохудожников, в которой функциональны кроссмедийные видеоформы с мультимедийным кодом поэзии, визуальных искусств, театра/перформанса, танца.

Статья ставит своей целью продемонстрировать видеоконкретизацию концепта *Gesamtkunstwerk*, в определенной степени детерминированного математической формулой синтетического театра итальянских футуристов: «живопись + скульптура + пластический динамизм + свободное слово + созданный шум (*intonarumori*) + архитектура», выявить особенности в подходе видеохудожников к этой проблематике. Отбор материала формируется вокруг интерпретационных проблем таких как: видеопэзия, видеоживопись, архитектурная видеоживопись, видеоживопись на скорость, видеоскульптура, видеоперформанс, видеотанец.

1. Видеопэзия/поэтическое видео

Это самостоятельное направление, объединяющее разные типы работ, особый вид искусства, в котором сочетаются художественный визуальный и вербальный ряды (поэтический текст) – открытый или особый, фиксируемый графически или декламирующийся, жанр и творческий метод. По другим определениям видеопэзия – это экранизация поэтического произведения (Ушаков 2014), одна из форм видеоискусства, включающая поэтический текст на акустическом или визуальном уровнях (Davinio 2002), комбинация стихов и видео, перевод стихотворения на видеоязык, поэзия соединенная с современными формами кино, видео и медиаарт. Видеопэзия функционирует на стыке классического короткометражного фильма (доминантой тут является поэтический текст), музыкального клипа (стихотекст декламируется и/или отображается на экране), видеозаписи поэтических чтений (видеоряд несет дополнительную смысловую нагрузку). Интерпретация поэзии в видеоформе способствует возникновению ее разновидностей, обусловленных длиной видеопэтической работы, ее содержанием и техническим оформлением. По этим показателям поэзия классифицируется как: видеовизуальная поэзия, поэтроника, поэтическое видео, кинопоэзия, стихоклип, поэтический клип, медийная и цифровая поэзия². Функционален и жанр голопоэзии. Его создателем считается бразилец (живет в Чикаго) Эдуардо Кац (Eduardo Cas) – художник, писатель, журналист, биолог, инженер и компьютерный дизайнер, изучающий искусство языка (*language art*), творящий в техно-

² Функциональна и другая классификация видеопэзии: документальная, текстографическая, иллюстративная, концептуальная, сюжетная, музыкальная, визуальная (Марина и Вячеслав Вдовик (администрация). *Видеопэзия*. <<http://videopojezija.ru/klassifikacija>> 15.12.2014).

логии медиапоэзии, телеприсутствия, биотелематики, трансгенетического искусства³. Творчество Каца сосредоточивается на Интернетe, на интерактивной коммуникации между художником и реципиентом. В его концептосфере коммуникация – это движение и развитие всего сущего, язык – способ его отражения. Изучить структуру языка значит исследовать, как устроена реальность. По Кацу: «отдельный письменный язык – это момент перехода в гораздо большем комплексном семиологическом континууме» (Кас 2007: 45–65). Смысл голопоэзии – создать новое средство общения, определенные лингвистические формы, которые смогут передавать мысль иначе, чем это делает письменный язык. Работы в голопоэзии – проекты «Holo/Olho» («Holo/Eye»), 1983; голопоэмы и эрратумы исследуют природу языка и его взаимоотношения с изображением, что характерно для экспериментальной поэзии или концептуального искусства. Кац создает визуальные тексты, развивающие язык, более глубокие, чем письменный язык, не обладающие линейностью и ригидностью характерной для печатных форм (Górska-Olesińska 2011: 173–179). Они активизируются при перцептивной и когнитивной включенности читателя или зрителя.

Анимационная поэзия, ссылающаяся на технику или эстетику мультипликации, апеллирует к искусству движущихся образов. Ее цель – создать видеосообщение, базирующее на сочетании текста, образа и движения. Это оконченное, мутационное не интерактивное искусство, связанное с осматриванием изменяющихся образов. Примером «анимационных каллиграмм», сделанных по образцу визуальной поэзии Гийома Аполлинера (Guillaume Apollinaire), является клип «The Child» (1999) французского режиссера Antoine'a Bardou-Jacqueta и «Marsz»/«Марш» Бруно Ясеньского (Bruno Jasiński) в исполнении польской группы «Twożywo» (2010). Если в видеоролике отсутствуют компьютерные эффекты, то видеоработа сродни перформансу или поэтическим чтениям, записанным на аналоговом или цифровом видео, но в отличие от них, она записывается не на прямую. К видеопоззии причисляются также видеоролики непосредственно не содержащие поэтического текста. Многие

³ В начале восьмидесятых годов XX века Кац непосредственно апеллирует к традиции визуальной поэзии, пользуясь механическими и электронными машинами, создает стихотексты, применяет коллаж, исследует возможности технологии фотокопирования, печати, фотографии. Как пишет в тексте «From ASCII to Cyberspace: a Trajectory in Digital Poetry», поэзия должна перешагнуть традицию визуальной поэзии, запечатанную текстом страницу, не воплощаясь однако в физические объекты, неподвижность которых противоречит динамике языка. В дальнейшем художник переносит слово в виртуальное и фотонное пространство, одновременно экспериментируя с электронными средствами массовой информации (цифровая поэзия) и оптической голографией. (Автор нефункционален. *Инженер культуры: художник компьютерного века. Ha!!! X* (2000). <http://artzebs.com.ua/?go=news&news_id=136&nomid=761> 04.12.2000). В 1984 году на панели ЛЕД Кац показывает свою первую электронную поэму «Não!», затем в 1985–1986 годах, заинтересованный потенциалом глобальных цифровых сетей, он создает целую серию анимационных поэм, используя видеотекстовые системы (минителевые поэмы). В девяностые годы Кац открывает возможности технологии VRML (Virtual Reality Markup Language) и конструирует трехмерные импресии «Lester», «Secret» и поэму аватару «Perhaps».

из них вписываются в контекст футуристической традиции. В видеоработах изображаются слова в движении, акцентируя их визуальную составляющую, типографику, передачу ощущений в виде цепи бесконтрольных ассоциаций и аналогий («беспроволочное воображение»), подчеркивается звуковая и графическая «оболочки» текста в ущерб словесному значению (обилие звукоподражания, аллитерации, фигурные стихи, рисунки, коллаж, комбинации из типографских и рисованных шрифтов, математические знаки и т.п.). Некоторые видеохудожники разрабатывают видеоролики в электронной форме с использованием анимационной и компьютерной графики, например, русская поэтесса и мастер видеоинсталляции Анна Альчук (Анна Александровна Михальчук, 1955–2008) в сотрудничестве с компьютерной художницей Ольгой Кумегер и музыкантом Сергеем Летовым. В видеопэзии активизируются слух, зрение и сгущенный многими компонентами, быстро меняющийся образ. Его восприятие заключается в подчинении пользователя движению объекта и попытке выработки собственной рецептивной организации. Интуитивная и целостная рецепция детерминирована открытием комплекса элементов, составляющих визуальный текст, просмотрением вслед за движением, открывающим очередные слои объекта, попыткой интерпретировать увиденное. В видеопэзии важен способ монтажа, быстрота последовательности эпизодов и музыка, влияющая на характер и семантику видеоработы, тоже на атмосферу восприятия.

Как известно, основоположником экспериментов в области жанра видеопэзии (60-е годы XX века) считается португальский писатель Эрнесто де Мело е Кастро (Ernesto Manuel de Melo e Castro). В начале восьмидесятых годов итальянский поэт и художник Джанни Тотти (Gianni Toti) придумывает термин *videopoetry* и создает несколько концептуальных эстетических сообщений, таких как: «VideoPoemOpera», «VideoSynthesatronica», «VideoPoemetti»⁴. В России видеопэзия развивается с кино, с поэтических вставок в фильмах Андрея Тарковского. Поэтический и метафорический элементы функциональны и в фильмах Александра Довженко, Сергея Параджанова, Отара Иоселиани. Кино влияет тоже на современные поэтические видеоролики. Сочетание вербального ряда с визуальным – распространенная художественная практика. Сначала поэты выбирают нейтральный видеоряд и читают стихи под проекцию. Позднее появляется жанр «видеопэтического клипа», концепция которого похожа на музыкальный клип в формате MTV. Режиссер транслирует поэтический текст на визуальный язык и интерпретирует его, исходя из образной логики и/или сюжета стихотекста. Пэзия в виде клипа всегда вызывает интерактивность реципиентов. В девяностые годы появляются короткие экспериментальные видеоработы и видеоинсталляции различные по типологии, длине и структуре. Актуальные видеопэзисты

⁴ В этом жанре работают Ричард Костеланец (Richard Cory Kostelanetz), Арнальдо Антунес (Arnaldo Antunes), Катерина Давиньо (Caterina Davinio) и другие.

и/или иллюстрируют свои стихи видеоизображением, и/или сочиняют новый жанр. Например, Елена Кацюба пользуется приемами видеопоззии, когда вербальный текст не ясен при обычном написании и/или, когда изобразительное решение вводит в его интерпретацию определенные инновации. Интерпретируя стихотворение видеорядом, московская поэтесса создает новую форму визуально-поэтического искусства (см. клипы на ее стихи: «Азбука буква Й Йорик» – режиссер Антон Врадий, «Заключение красным. Поединок», 2009 – режиссер Е. Коцюба). Это и видеофильмы на стихи Константина Кедрова («Невеста лохматая светом», «Позвони в мой ад», «Утром я не открыл окно», «Я мер время», «Все слова»), Сергея Бирюкова («Общее языкознание»), Аллы Кессельман («Кантикум кантикорум»), Ольги Адровой («Метро») и других. Фильм Елены Некрасовой «Демон» (1998) в технологии аналогового видео из цикла «Литературные трансляции» конструирован по контрастному принципу. В «Белой» студии диктор читает фрагмент из поэмы «Демон» Михаила Лермонтова. Сухости и отчужденности дикторского текста противопоставляется страстное поведение «невесты» и двух «монахинь в «Черном» пространстве⁵. В жанре видеопоззии работают также Максим Амелин, Эдуард Кулемин, Александр Горнон, Дина Гагина, Света Литвак, Евгений В. Харитонов, Павел Арсеньев, Игорь Сид, Вадим Месяц, Дмитрий Пригов и другие.

Интересна видеопоззия польского художника Романа Бромбоща/Roman Bromboszcz. В видеоработах «Unisto» («Унисмо») и «Peregrynacje» («Странствования») мастер применяет разные монтажные техники: замазывание, неясность, нечеткость, сближение или увеличение. В работах доминирует сокращенная экспрессия, минимализм. В «Унисмо» визуальная наррация строится по принципу – от фрагмента к целому. Сначала показаны детали предметов (в дальнейшем они раскрываются в макространстве), образ замазанный, а объекты еле заметные. Приближая и отдаляя камеру, художник играет с разными точками зрения. Арт-процесс концептуализируется следующим образом: на экране постепенно появляются отдельные буквы – от контуров по целую букву. Объекты создают иллюзию движения (передвигаются, налаживаются друг на друга, соединяются). Возникает впечатление, что одна буква образуется от другой. В дальнейшем мотивы умножаются. Зритель видит ряд неупорядоченных букв, как бы ожидающих объединения в большие языковые объекты. Буквы детерминируют языковые выражения. Избыток знаков соединяется в момент вторжения слов и значений, что дезориентирует реципиента. Чувство беспокойства усиливает добавленная к изображению психоделическая музыка, обогащенная звуком колокола, отождествляющегося с патетическим кульминационным моментом. В клипе активизируется принцип синестезии – каждому вербальному объекту приписан зеленый, голубой или красный цвета.

⁵ Автор, заглавие нефункциональны. <<http://www.mediaartlab.ru/db/work.html?id=141>> 16.11.2014.

II. Видеоживопись

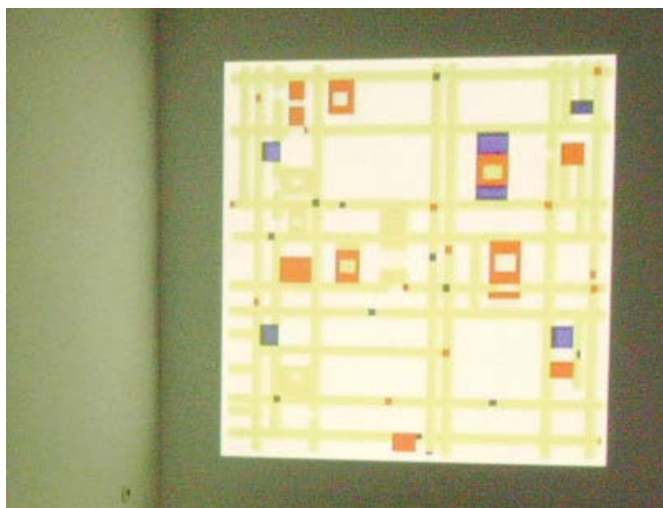
Видео и живопись вступают в разнородные интерактивные отношения и приобретают разные формы. Картины, сочиненные традиционным способом, замещаются электронными и именуются видеоживописью. Вместо полотен покрытых красками демонстрируются видеопроекции, видеокартинки, компьютерные мультипликации. Возникает вопрос – можно ли говорить, что живописность как особенность иконических текстов, динамическое взаимодействие форм, объемов, пятен цвета, линий, света и тени, при которых возникает яркое впечатление общей подвижности,



Zorka Wollny, Roman Dziadkiewicz, «Martwa natura» (2004), видео 13 мин, кинокадр



Marek Wasilewski, «Japoński pejzaż» (2004)



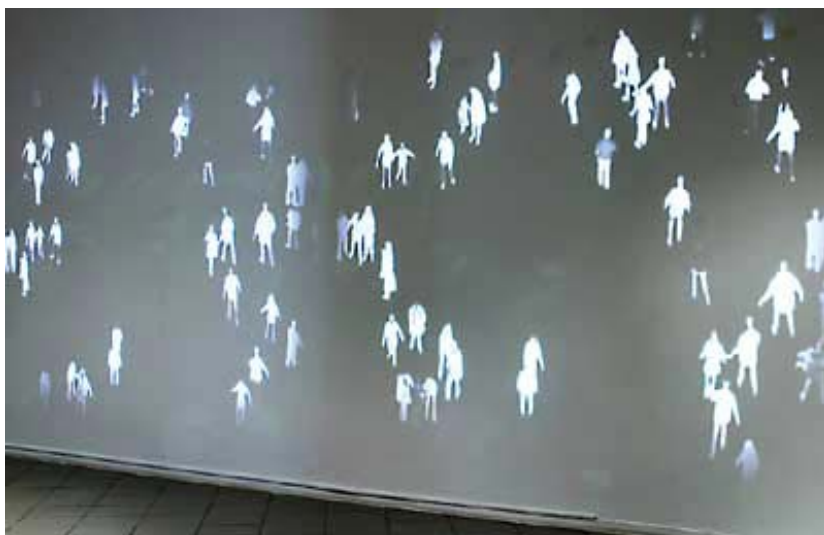
Marek Just, «9 min. 1 11 sek 2kl», демонстрация dvd



Lukasz Ogórek, «RGB» (2004), projekcja dvd, демонстрация dvd

изменчивости, многообразия аспектов, возрождается в виртуальной действительности? Если так, то по каким правилам (видео или живописи) воспринимать и интерпретировать их? Видеохудожники стремятся доказать, что «холодные» средства массовой информации похожи на живопись, т.е. пиктуральную игру света и цвета на плоскости. С помощью аналоговой или цифровой технологии мастера ссылаются на разные стили и жанры живописи или на иконические тексты известных живописцев. Польские видеохудожники Зорка Вольны (Zorka Wollny) и Роман Дзядкевич (Roman Dziadkiewicz) на экранах мониторов демонстрируют натюрморты. Зарегистрированный камерой на каникулах пейзаж Марека

Василевского (Marek Wasilewski), озаглавленный «Японский пейзаж» (2004), похож на пленэрные картины импрессионистов. На визуальном уровне – это образ медленно перемещающегося тумана над лесистым горным откосом, на звуковом – голоса туристов говорящих на разных языках. Некоторые видеоработы являются дословной трансляцией известных картин на язык электронных медиа. Марек Юст (Marek Just) в работе «9 min. i 11 sek 2 kl» («9 мин. и 11 сек 2 кль») делает мультипликацию знаменитой картины Питера Корнелиса (Пит) Мондриана (нидер. Pieter Cornelius/Piet Mondriaan) «Broadway. Boogie – Woogie» (1940). Благодаря современной технологии, изображение Нью-Йорка оживает. «Танец» абстрактных форм на экране, мерцание цветных, быстро движущихся маленьких квадратов, суггестивно передает динамику городской жизни. Другие видеоработы – это игра с модернистской теорией живописного образа. Лукаш Огурек (Łukasz Ogórek) в «RGB (Red, Green, Blue)» с помощью мультимедийного проектора эмитирует картину, базирующую на трех основных красках, рассеивающих свет и быстро переходящих в другие цвета. Юзеф Робаковский (Józef Robakowski) и Веслав Михалек (Wiesław Michalak) в совместном видеопроекте «Uwaga Światło» («Внимание Свет») создают энергетический образ, абстрактную картину, излучающую свет. Монументальных размеров экран ослепляет зрителя цветами, изменяющимися в такт фортепьянной музыки Фредерика Шопена. Видеокартинка ассоциируется с полотнами Марка Ротко (Mark Rothko), блистающими плоскостями цветов с неясными контурами. Их воздействие можно сравнить с переживаниями во время слушания симфонической музыки. В видеомурале Доминика Леймана (Dominik Lejman) «Łuźwiarze»/«Конькобежцы» (2004) на стену проецируются фигуры мелькающих конькобежцев. Эфемерические, нежные силуэты растворяются и исчезают, реципиент остается в пустом зале сам. С другой стороны, «холодная технология» может деформировать художественный образ, исказить его смысл. Конрад Кузышин (Konrad Kuzyszyn) в работе «Nowe pięćno»/«Новая красота» (1997) пытается ответить на вопрос можно ли видеообъект (представление поднимающейся из могилы грешницы из триптиха Ганса Мемлинга/Hans Memling *Страшный суд*) считать метафорой видеоживописи? Действительно ли в видеоискусстве функциональны новые качества? Кузышин доказывает, что технология возникновения преобразованной на компьютере видеокартинки, совершенно другая, чем рисование живописной картины. Вальтер Беньямин (Walter Benjamin), сравнивая творческий акт художника с работой оператора, пишет: «художник соблюдает в своей работе естественную дистанцию по отношению к реальности, оператор же, напротив, глубоко вторгается в ткань реальности. Картины, получаемые ими, отличаются друг от друга. Картина художника целостна, картина оператора расчленена на множество фрагментов, которые затем объединяются по новому закону» (Беньямин 1996: 46). Этот тип ассоциаций отражается в видеоинсталляции «Obraz i podobieństwo»/«Картина и сходство» (2005) Анджея Васи-



Dominik Lejman, «Łyżwiarze» (2004), видеомурал, проекция



Konrad Kuzyszyn, «Nowe piękno» (1997), объект видео



Andrzej Wasilewski, «Obraz i podobieństwo» (2005), видеoinсталляция

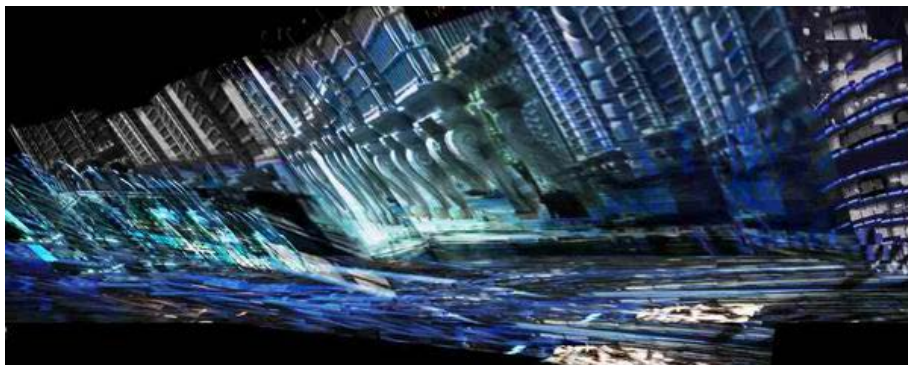
левского (Andrzej Wasilewski), использующего медицинское снаряжение. В галерее помещены капельницы, подключенные к мониторам. Вместо питательного вещества из фолиантовых мешочков сочится краска, а на мониторах видны цветные надписи: «Картина и сходство».

Видеоработа Ольги Чернышевой «Третьяковка» – это съемка в Третьяковской галерее. В видеокартине «Неравный брак», ассоциирующейся с одноименной картиной Василия Пукирева (1862), художница попеременно вычленяет лица венчающихся: сморщенное – жениха и печальное – молодой невесты. Посредством элементарного технического инструментария, современная картинка оживает. Дрожаящая камера создает впечатление, что старик, предвкушающий первые брачные объятия, трясется. В видеоработе Яны Аксеновой «Пляска форм» (1999) быстрое перемещение жестко контрастных белых и черных пятен, циклические движения вещей и людей, создают эффект действующих механизмов. Американский художник Стерлинг Руби (Sterling Ruby) и работающая в Нью-Йорке мексиканская концептуалистка Джульета Аранда (Julietta Aranda) в одноименных видео «Без названия» (оба 2006), используя компьютерную обработку изображения, и, экспериментируя с цветом, конструируют своеобразные видеокартинки. Руби фиксирует на экране диффузию всех цветов радуги. Поднимающиеся в невесомость цветные тона смешиваются, образуя причудливые сочетания и загадочные фигуры. Аранда трансформирует телевизионную многоцветную сетку, которую на ТВ используют во время перерывов в телетрансляции. Прямоугольники сетки медленно расползаются в стороны, цвета смешиваются, создавая порой неприятные для зрения впечатления.

В видеоживописи американского художника Брайана Ино (Brian Eno) видеозапись лишена драматических коллизий, линейной нарративной последовательности, даже конечной продолжительности, и соответствует скорее «времени повествования» (*story time*) в кино, чем реальному времени живописи. Мастер ставит видеокамеру на подоконник, и немного подвигая ее, фиксирует меняющиеся композицию кадра и цвета. Визуальный эффект на экране сравним с медленно переходящими друг в друга кадрами живописной картины. В концептосфере Ино важную роль играет категория перцепции видеообраза и ее механизмы, предполагающие новое понимание функции монитора, статического и динамического образов, неподвижного и активного реципиентов. Телевидение, идентифицирующиеся с определенным видом восприятия (зритель сидит неподвижно, изображение изменяется), должно пройти метаморфоз, изменить зрительское сознание. Вместо одного монитора Ино предлагает воспользоваться несколькими и разместить их на стенах интерьера по образцу картин в выставочном зале. Таким образом, процесс рецепции организуется по обратному принципу. Прежде чем зритель примет неподвижную картинку на мониторе он должен расколоться и «оживиться», а потом смотреть телеобраз по принципам наблюдения картины. Вышеуказанные примеры видеоработ – это попытка художников ответить на вопрос – может ли видеоживопись полностью заменить «горячий» медиум – живопись? Как кажется, это скорее взаимное воздействие, влияние электронных медиумов на современную живопись.

1. Архитектоничная видеоживопись

Стиль, выполненных видеокамерой, стремительно развивающихся во времени, кубистических городских пейзажей московской художницы Марины Черниковой, можно наименовать «архитектоничной видеоживописью». Арт-стратегия видеомастера основана на систематическом исследовании психологии репрезентации воспоминания. Ее результат



Марина Черникова, «Urban Surfing» (2007)

перевоплощается в панорамное видеополотно, в *moving painting*. Документальные образы городской архитектуры, разлагаясь и наслаиваясь друг на друга, создают новую реальность, активизируя реципиента окруженного видеопроекциями. Восприятие видеополотна выборочное, непоследовательное. Взгляд, словно при скоротечности, фиксирует лишь важнейшие фрагменты, которые затем становятся полуабстрактными структурами, постояннодвигающимися по кругу. Из набора фрагментарных урбанистических образов в восприятии строится целостное архитектурное пространство. Такая арт-стратегия апеллирует к живописи кубизма, где образ предмета разбивается на составные части, чтобы затем реконструироваться «с концепции, но не с натуры» (G. Apollinaire). Основной темой проекта Черниковой «Urban Surfing» является феномен «фильтра восприятия», фиксируемый при помощи новых художественных средств. Скольжение взгляда по архитектуре, городской серфинг восприятия, дешифруют заглавие видеоработы и высказанное. Показывая эффекты апперцептивных исследований, совершая постоянное насилие над реципиентом, видеомастер делает его таким же автореферирующим подопытным. На уровне выражения важный тут момент погружения и тотальной видеоэкспансии.

2. Видеоживопись на скорость

Живопись на скорость – это своеобразная экранная форма исследования проблем актуального искусства. Этот вариант видеоживописи – ускоренная видеозапись арт-процесса художника. Видеотехнология дает возможность двойным способом увидеть, как мастер, имея законченный



Amy Shackleton, «Urban Landscape»

кадр из фильма, и, полагаясь на свой опыт, создает живописный сюжет или дизайнерское решение пластических портретов, пейзажей, абстрактных образов и т.п. Чтобы придать видеокартине реалистичности и/или определенную фактуру (например, гладкость, красочность, яркость), художники прибегают к многообразным и дифференцированным пластическим техникам. Игорь Сахаров в видео «Ночная аллея» пользуется крупным уникальным мазком. Сергей Федотов, применяя сложную многослойную технику, делает видеопортреты женщин на стыке фигуративного и абстрактного экспрессионизма. Татьяна Артыкова создает видеопортреты сухой кистью. Оригинальна живопись канадской художницы Эми Шеклтон (Amy Shackleton) рисующей картины с помощью большого объема красок, холста и гравитации. Она выливает краски на полотно, потом очень быстрыми движениями вращает его, задавая краске нужное направление. Сначала вырисовываются определенные контуры, а затем целостные городские пейзажи. Они кодированы по принципу гармоничного сочетания цивилизационных и природных компонентов (улицы, дома, парки, деревья соревнующиеся с небоскребами и т. п.).

III. Видеоскульптуры

Стремясь передать в своих работах состояние артистически контролируемого хаоса, выражающего идеи модернизированного дзен-буддизма, пионер видеоарта Д. Пайк присоединяет к экспериментальным фильмам «ТВ-Будда» (1974), «ТВ-сад» (1974–1778), «Семья робота» (1986) «видеоскульптуры», образуя своеобразные визуальные симфонии. Вмонтированные в скульптуры экраны (отдельно и/или в виде единого «электронного панно» с массой экранов-ячеек) показывают ритмически скомпонованные авторские и/или транспонированные из обычных телетрансляций программы⁶. Упомянутый уже Б. Ино, экспериментируя с материалом, вместо повествования, идеи, образа пользуется светом. Управляя им, он объясняет свой замысел и с помощью видеотехнологии генерирует новые образы. Иногда он просто играет со светом. Необычным образом Ино пользуется и плоскими, светлыми, высокого качества мониторами, употребляя их в качестве светового проектора, освещающего различные поверхности. В других композициях мониторы смонтированы экранами вверх с поставленными на них воспринимающими свет конструкциями. Видеомастер именуется их видеоскульптурами. Со светом экспериментирует и американский художник Сет Рискин (Seth Riskin). В перформансе (2000), апеллирующим к концепциям немецкого художника Баухауса Оскара Шлем-

⁶ Пайк является родоначальником и жанра видеооперы («Койот 3», 1997). Это несколько экранных программ взаимодействующих в пространстве, раскрашенном лазерными лучами (MALBRED. *Видео Арт. Искусство наступающего будущего. VJ ФОРУМ. Форум виджеев России и стран СНГ.* <<http://forum.malbred.com/index.php?showtopic=59>> 30.09. 2005).

мера (Oskar Schlemmer), он применяет световые проекции геометрической формы, которые светят из нескольких ламп, прикрепленных к его футуристическому костюму. Движущаяся «световая скульптура» создается с помощью манипулирования источником света и формой. Визуальные масштабы света изменяются, благодаря движению Рискина от и к экрану, помещенному в глубине сцены, а тоже проецированию световых лучей на стены и потолок аудитории. Американский художник Тони Оуслер (Tony Oursler) проецирует видеоизображения на самые различные поверхности, получая эфемерные скульптуры, иногда напоминающие призраков. В качестве основы для видеоскульптур Оуслер использует и однородные поверхности, и бесформенные тряпичные куклы, мячи, архитектурные сооружения, кроны деревьев, клубы дыма и т.п. В основе арт-деятельности мастера лежит интерес к информации влияющей на человечество. Во многих его работах заметна тема неуверенности, ощущаемой людьми в связи с постоянным возрастанием объема информации, фрагментации мира и отчуждения от собственных тел и общества. Оуслер использует технологию видео с целью имитировать присущие человеку свойства и эмоции. Его видеоскульптуры – это сложносоставные композиции, в которых функциональны: подражание человеческой речи, перформанс, движущиеся изображения и скульптурные объекты.

Видеоперформанс/видеотанец

Перформанс арт (анг. performance art – исполнение, действие, представление) как вид актуального искусства возникает в шестидесятые годы XX века. Его предыстория происходит, однако, от проектов и арт-действий футуризма, дадаизма, сюрреализма, послевоенного модернизма, в рамках которых осуществляются интересные, иногда радикальные эксперименты. Их основой является смешивание разных видов искусства, попытка ввести искусство в пространство повседневной жизни. Источником перформанса являются история театра и живописи. Непосредственное влияние оказывают на него поп-арт, хэппенинг, арт-акции, постмодернистский танец, современная антропология. Перформанс совершается в реальном пространстве и времени, раскрывая личность художника. Этим он отличается от театра, в котором художник играет роль, а время иллюзорное. Важной стратегией является прямое эстетическое сообщение (*liveness*), опыт художника и его переживания в течение арт-действия (Bobilewicz 2012: 351–363). Цифровой перформанс – «это продолжение непрерывной истории заимствования и адаптации технологий для увеличения эстетического эффекта и зрелищности, эмоционального и чувственного воздействия, игры значений, символических ассоциаций и интеллектуальной силы перформанса и визуального искусства» (Dixon 2007). Наиболее реальным видом перформанса является танец, который концептуализируется и как непрерывно развивающаяся технологическая практика. Перформанс как пограничный жанр между изобразительным искусством и театром, стал инструментом с помощью которого осуществляется экспансия истори-

ческого авангарда на новые территории. Философские и стилистические компоненты футуристического перформанса (пластический динамизм, плотность, одновременность, интерактивность реципиентов) соответствуют основным концепциям цифрового перформанса. Тот же смысл имеет взаимоотношение перформанса и видео, конструирующее новое арт-пространство. Система понятий для описания взаимодействия этих двух медиа функциональна, прежде всего, в англоязычной литературе. «Центральным понятием является видеоперформанс, применяемый к документации художественных акций и/или к перформансу, сделанному специально для камеры, к работам, в которых акция интегрирована в инсталляцию *close circuit*, и к экспериментам с телевидением. Видеоперформанс уточняется в таких терминах, как: *performance-oriented tape* и *tape of actions* (относятся к документации), *performance-based video* или *performance-and-video piece* (относятся к работам синегрического, симбиотического характера), *theatrical videoperformance*, который активизируется в различных экспериментах на границе жанров» (Бохоров 2002). По причине разнообразия форм и/или из-за экспериментального характера и отсутствия жестких определений видео и перформанса, также понятие видеоперформанс является нечетким определением.

Примером видеоперформанса в чистом виде можно считать, как кажется, аналоговое видео Алексея Беляева и Кирилла Преображенского «Свет в конце тоннеля» (1991), в котором камера направлена внутрь видео-процесса (снимает то, что с ней происходит). Такая форма использования аппаратуры именуется *close circuit* («замкнутый контур»). Аутентичность детерминирована здесь отсутствием авторского вмешательства и фиксацией пленкой взаимодействия аппаратурных видеосредств. Исследуемое виртуальное пространство (в нем хранится, накапливается и распространяется информация) уподоблено реальному пространству. В видеофильме «Парализованные» (2005) Клара Лиден (Klara Liden) демонстрирует перформанс «в живую», который устраивает в вагоне стокгольмского пригородного поезда. Художницу интересуют проблемы обезличивания человека под воздействием индустрии производства и потребления, тотальная механизация жизни, серая будничная действительность. Выходом из однообразия и бессмысленности является высвобождение телесности и индивидуальности через движение, что конкретизируется в виде танца в вагоне поезда. С каждой минутой все меньше сдерживая себя, художница крутится вокруг перил и стоек, даже залезает на багажную полку. Протестуя против паралича случайных реципиентов, Лиден разбивает его своей активностью.

Аналоговое видео Дмитрия Булагина «Лола» (2000) – это перформанс для камеры. По жанровым признакам откровенные действия художника перед камерой классифицируются как *acting out*. Функция видео тут двойная. Это документальная (аутентичность действия акцентируют видеосредства – фиксированная камера, отсутствие монтажа, оригинальный звук) и концептуальная работа с камерой. Синтез арт- и видеосредств



Дмитрий Булагин, «Лола» (2000)

– пример *performance based video*. Место действия – маленькая, перегруженная обстановкой комната с телевизором на почетном месте. Ритмической провокацией является немецкий шлягер «Лола». Перформанс конструируется в виде «танца» полуголого художника (в сорочке ниже пояса, с огромным шаром на голове), который дергает ногами, прыгает, натывается на мебель. В плане выражения – это своеобразный интимный визуальный дневник. В плане содержания – бессознательное сопротивление индивидуума убогому урбанистическому российскому быту. Визуализируя персонаж в провокационном виде, автор насыщает семантику работы аллюзиями (в данном контексте они функциональны как коллективная драма)⁷.

Видеоработа Алексея Исаева «Лета» (1999) – это микроперформанс, лаконичная по форме видеографика, безмонтажная съемка текущей из крана подсвеченной струи воды в сопровождении звуков падения воды в невидимые емкости. Камера в реальном времени демонстрирует «психологическое и энергетическое» состояние струи воды, фокусируясь на ее графической «осциллограмме» (засняты различные фазы активности). Эффект микросъемки, усиленный резонансом звуковой «партитуры», позволяет воспринимать обычное явление в эстетических категориях (графичность, символичность, знаковость). Расчленение чувственного опыта восприятия реальности – эффект перекодировки смысла образа. При минимальности формы видеохудожник использует концептуальный прием, который функционирует в названии работы и на формальном уровне (перевернутое положение камеры влияет на горизонтальное по-

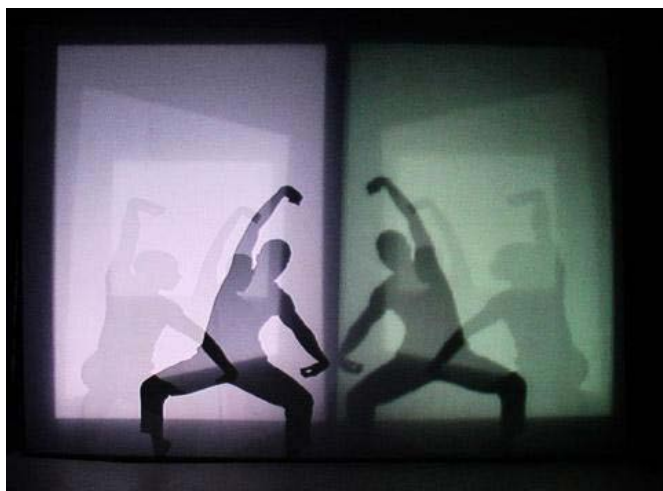
⁷ Подробное описание работы <<http://www.mediaartlab.ru/db/work.html?id=118>> 16.11.2014.

ложение струи воды). Арт-стратегия Исаева направляет сознание реципиента в сторону семантических ассоциаций и интерпретации. В работе активизируется постмодернистская ирония и квазиисторизм. Ссылка на древнегреческий миф о реке забвения Лете визуализируется в виде неотъемлемой для современного быта детали – тривиальной струи водопроводной воды (Горючева 2002).

Начиная с соединения настольного сканера с фотографическим аппаратом, немецкий художник Кристиан Зиглер (Christian Ziegler) экспериментирует в сфере реорганизации пространства и времени. Его визуальные



Christian Ziegler, «Scanned» (2000)



Christian Ziegler

нотации танца отсылают к футуристическому контексту. Для получения необычных статичных изображений, отображающих движение (появляются и постепенно изменяются на проекционном экране), художник применяет специально созданное программное обеспечение, работающее с видеоизображением. В перформансе-инсталляции «Scanned» (2000), состоящей из проекции видео, танцора и его сканируемых движений, Зиглер заставляет танцовщицу Моника Гомис (Monica Gomis) исполнять повороты движения длящиеся одну до пятнадцати секунд, а затем запечатлеть их видеокамерами. Программа, написанная на компьютере, позволяет мастеру пустить в ход видеосканер и разлагать образы на движения в поступательном временном развитии, при том контролировать направление, скорость сканирования и темп сканируемого материала. В объединяющем танец, образ, перформанс и визуальные искусства живописном «scanned V» (2001), Зиглер комбинирует и определяет взаимосвязь между живыми съемками, статичными цифровыми хронографическими формами, видеокамерой периодически записывающей короткие отрывки движений танцоров. Похожие на футуристическую живопись результаты отражают размытость движения и разделение пространства по принципам хронофотографии (геометричность, фотографичность, аморфность). «Четкие края холодных блоков цвета и реалистичные фото фрагменты частей тела, смешиваются с полностью абстрактными, цветными, и размытыми, дрожащими траекториями конечностей, состоящих из плотной сети точек и линий» (Dixon 2007). Танцор движется в проекции, становится частью записи, его движения сканируются. Возникает визуальный диалог между пространственно-временными параметрами, движущимся образом, медиа и театральным искусством. Медиа создают сконденсированное отражение моделируемой хореографии, которая возникает в уме реципиента. Каждый объект в движении деформируется по отношению к скорости с какой движется. Движение переводится в цифровую форму и сканируется. Возникает визуально-акустический диалог между производительностью и получением образцов. Интерфейс с компьютером создает временно расширенные образы человеческих жестов и движений, реорганизуя время и пространство танцевальных клеток.

Если для пионеров видеоперформанса глубоко личное отношение с камерой важнее чем с экраном, то для современного видеоартиста это соотношение пересматривается. Даже работая с камерой, художник рассчитывает на последующую репрезентацию. Экран осмысливается как интерфейс арт-эксперимента, вынесенный в пространство стороннего наблюдателя. Это является признаком усложнения представления о структуре пространства, появившегося в искусстве в результате формальных экспериментов. Развитие этого представления способствует широкому распространению жанра видеоинсталляции, т.е. одноэкранных/мультиэкранных проекций или более сложных экспозиционных структур, в которых главной составляющей является видеоизображение, воспроизводящиеся или на телевизионных мониторах, или на проекционных экранах, или одно-

временно и там, и там. Интересны эксперименты польского видеохудожника Матеуша Вальчака (Mateusz Walczak) – музыканта по образованию, который интерпретирует видео как инструмент составных структур. Он создает аудиовизуальные *live concerts*, пользуясь видеопроектором, компьютером и синтезатором звука. Приготовленные раньше «партитуры» – компьютерные программы, составляют исключительно основание для меняющегося каждый раз «исполнения». Его абстрактные образы, так как и музыкальные композиции, выражают главным образом заинтересованность категорией видимого и слышимого движения, а способ их презентации вводит принцип случайности, который является главным формирующим началом в процессе творчества и исполнения. Алеоторика и субъективно интерпретированная тема интерактивности фиксируют взаимодействие между художником, творческим процессом и присутствующим реципиентом. Новые арт-проекты Вальчака помещаются в виртуальных пространствах Интернет и включают в поле симультанного воплощения артистов физически находящихся в разных, отдаленных друг от друга местах.

Итак, дифференцированные по жанровым и формальным признакам репрезентации видеоискусства (видеопэзия, видеоживопись, видеоскульптура, видеоперформанс, видеотанец) в актуальном мировом искусстве получают различное осмысление и арт-конкретизацию. Они детерминированы интермедийностью и контекстуальностью. Видеоработы, реализующие концепцию футуристического *Gesamtkunstwerk*, Маклюэнский принцип «панэстетизма» индивидуализируются и дифференцируются комплексом арт-концептов, разнообразных приемов, суггестивностью и выразительностью арт-средств, смешиванием технологий и материалов, которые взаимодействуют и комментируются. Их синтез проявляется на уровне функций: культурной, коммуникативной, семантической, эстетической.

ЛИТЕРАТУРА

- Автор, заглавие нефункциональны. <<http://www.mediaartlab.ru/db/work.html?id=141>> 16.11.2014.
- Автор нефункционален. *Инженер культуры: художник компьютерного века. На!!! X* (2000). <http://artzebs.com.ua/?go=news&news_id=136&nomid=761> 04.12.2000.
- Беньямин Вальтер. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранное эссе*. Предисловие, составление, перевод и примечания Сергей Ромашко. Москва: Культурный центр имени Гете; Медиум, 1996.
- Бохоров Константин. *Перформанс и видео в современном русском искусстве* (2002). <<http://old.mediaartlab.ru/en/db/tekst.html?id=66>> 26.11. 2014.
- Булныгин Дмитрий. «Лола» (2000). <<http://www.mediaartlab.ru/db/work.html?id=118>> 16.11.2014.
- Вдовик Марина и Вячеслав (администрация). *Видеопэзия*. <<http://videopojezija.ru/klassifikacija>> 15.12.2014.
- Власов Виктор Георгиевич. *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в десяти томах*. Санкт-Петербург: Азбука/Азбука классика, 2004–2010. <http://enc-dic.com/enc_big/Video-Art-10350.html> 01.01.2014.

- Горючева Татьяна. *Эстетические и технологические эксперименты российского видеоискусства. Взаимодействие искусства, науки и технологий. Российский вариант медиапоэтики* (2002). <<http://www.mediaartlab.ru/db/work.html?id=102>> 14.12.2014.
- Каменский Михаил. «Художественно-социологическая теория Херберта Маршалла Маклюэна». Ольга Шишко (ред.). *Сборник статей NewMediaLogia/NewMediaTopia*. Москва: Центр культуры и искусства МедиаАртЛаб, 1996: 134.
- Ушаков Алексей. *Эссе: Видеопоэзия*. <<http://www.gulliverus.ru/gvideon/?article=6671>> 13.12.2014.
- Bobilewicz Grażyna. «Performance Art kobiet (Marina Abramović, Jelena Kowylina, Ewa Partum)». Cezary Nelkowski (ed.). *Musica Antiqua Europae Orientalis XVI. Acta Slavica. Kultura, literatura oraz myśl filozoficzna Słowian wschodnich i południowych w powiązaniach, wzajemnych oddziaływaniach. Konferencja pod honorowym patronatem Komitetu Słowianoznawstwa Polskiej Akademii Nauk. Bydgoszcz, 13-14 września 2012*. Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 2012: 351–363.
- Davinio Caterina. *Tecno-Poesia e realtà virtuali/Techno-Poetry and Virtual Reality, essay (Italian/English)*. Mantova: Sometti, 2002. <http://boek861.com/archivos/proyectos_rec/pry/OdavinoF.pdf> 27.12.2014.
- Dixon Steve, Smith Barry. *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dances, Performance Art, and Installation*. Cambridge. MA and London: The MIT Press, 2007. Перевод фрагментов на русский язык Константин Ефимов, при поддержке и участии Анны Франц, США. «Глава 2. Футуризм и ранний авангард 20-го века». <http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=527> 17.12.2014.
- Dixon Steve, Smith Barry. *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dances, Performance Art, and Installation*. Cambridge. MA and London: The MIT Press, 2007. Перевод фрагментов на русский язык Константин Ефимов, при поддержке и участии Анны Франц, США. «Глава 1.: Генеалогия цифрового перформанса». <http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=129> 16.12.2014.
- Dixon Steve, Smith Barry. *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dances, Performance Art, and Installation*. Cambridge. MA and London: The MIT Press, 2007. Перевод фрагментов на русский язык Константин Ефимов, при поддержке и участии Анны Франц, США. Глава 2. «Футуризм и ранний авангард 20-го века. Время динамичного разделения». <http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=527> 17.12.2014.
- Górska Olesińska Monika. «Rozmowa z Eduardo Kacem», *Przegląd Kulturoznawczy* 1/9 (2011): 173–179.
- Kac Eduardo. «From ASCII to Cyberspace: a Trajectory in Digital Poetry». Eduardo (ed.). *Media Poetry: an International Anthology*. Second Edition. Bristol: Intellect, 2007: 45–65.
- MALBRED. *Статьи про виджеинг. Видео Арт. Искусство наступающего будущего*. <<http://www.malbred.com/stati-pro-vidzheing/video-art-iskusstvo-nastupivshego-budushego.html>> 15.12.2014.
- MALBRED. *Видео Арт. Искусство наступающего будущего. VJ ФОРУМ. Форум виджеев России и стран СНГ*. <<http://forum.malbred.com/index.php?showtopic=59>> 30.09.2005.
- MALBRED. *Статьи про виджеинг. Кто такой виджей (VJ)*. <<http://www.malbred.com/stati-pro-vidzheing/kto-takoy-vidzhey-vj.html>> 15.12.2014.
- Strożek Przemysław. *Futurismo 100! Rovereto*. <<http://obieg.pl/prezentacje/11881>> 30.12.2014.

Гражина Бобилевич

ВИДЕОАРТ: ЖАНРОВИ И ТЕХНОЛОГИЈЕ

Резиме

Чланак је посвећен различитим репрезентацијама, уметничкој конкретизацији и технологијама видеоарта. Они функционишу у оквирима парадигме уметности, која се бави питањима интермедијалности. Анализа, која се базира на проблемским интерпретационим показатељима, као предуслов има жанровску диференцираност и дијалог с различитим видовима уметности: поезијом, сликарством, архитектуром, вајарством, перформансом и плесом. У интермедијалном дискурсу видеоарт функционише у културној, уметничкој и естетској перспективи.

Кључне речи: XX и XXI век, видеоарт, жанрови, технологије, видеопоезија, видеосликарство, архитектура, видеоскулптура, видеоперформанс, видеоплес.

Снежана Линда Поповић

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
snezanapopovic@seznam.cz

КОМБИНАТОРИКА У ФРАЗЕОЛОГИЈИ НА ПРИМЈЕРИМА ЛЕКСИКАЛНИХ ФРАЗЕМА У СРПСКОМ И ЧЕШКОМ ЈЕЗИКУ

Циљ овог рада је да се на примјерима комбинација у нерегуларном језику, тј. фразеологији прикаже богатство комбинаторике. Фраземи су увијек јединице вишег степена у односу на своје саставнице које могу бити и морфеме. У раду су приложени примјери лексикалних фразема у чешком и српском језику који су поређени у семантичком, формалном и идиоматском смислу.

Кључне ријечи: фразеологија, комбинаторика, лексема, чешки језик, српски језик.

The aim of this paper is to point to variety of combinatorics in irregular language, i.e. phraseology. Phrasemes typically belong to a level higher than that of its components and components could be morphemes. The paper contains lexical phrasemes in Czech and Serbian language which are compared in semantic, formal and idiomatic way.

Keywords: phraseology, combinatorics, lexemes, Czech language, Serbian language.

Језик, који можемо анализирати инструментима класичне граматике и синтаксе, сматрамо регуларним јер су комбинације у њему у складу са свим прописаним правилима те граматике, док област фразеологије у којој се јављају *неправилности* на скоро свим нивоима морамо уврстити у тзв. нерегуларни језик. Под неправилностима сматрамо појаве које дефинишемо на основу семантичких и формалних односа у регуларном језику, које неки аутори називају аномалним на нивоу парадигматских, синтагматских и трансформационих односа јер представљају одступање од правила аналогije (Сермак 2007: 30). Можемо се сустрести и са термином *ограничења*,¹ с тим што се она најчешће односе на ниво значења и структуре фразема гдје су и најизраженија. Леонард Липка сматра да су

¹ Живорад Ковачевић у свом *Енглеско-српском фразеолошком речнику* наводи да „idiomi, ustaljene fraze i poslovice imaju nešto zajedničko a to su određena ograničenja u porođenju sa drugim vrstama reči i izraza u jeziku. Ta ograničenja mogu biti na nivou značenja, leksičke ili gramatičke strukture i upotrebe.“ (Kovačević 2003: 9).

како идиоми, тако и устаљене колокације одраз неправилности, тј. „аномалија“ које остају у лексикону (Lipka 1992: 169).

Фразеологија, међутим, комбиновањем елемената атипичним за регуларни језик даје право богатство израза. Њој се често приступа само са семантичке стране. Она је, додуше, незаобилазна, али како све у језику не посједује само значење, већ и форму, и она завређује пажњу. Усмјеравање на формалну страну фразема нас ипак не би смјело одвући у правцу одузимања значаја оним фраземима којима се традиционална лексикологија и фразеологија није бавила а које желимо у овом раду да прикажемо. Фраземи су увијек јединице вишег степена у односу на своје саставнице и комбинаторика у фразеологији је могућа на свим нивоима, не представља семантички дозвољен спој по мјерилима регуларног језика, те продукт тог комбиновања могу бити лексеме, колокације и пропозиције.

Самообјашњиве лексеме, чији је смисао предвидљив захваљујући јасној морфолошкој рашчлањивости, називају се и прозирним (Prčić 1997: 72). Полазећи од принципа семантичке композитивности, рачуна се на то да се смисао лексеме (сложене и изведене) темељи на комбинацији смисла морфема које улазе у њен састав. Међутим свака полиморфемска лексема не мора бити обавезно и самообјашњива јер њена садржина не мора увијек бити предвидљива. Тада говоримо о семантичкој идиоматизацији и таква лексема је непрозирна јер декодер није у стању да је интерпретира на основу комбинације смисла појединачних морфема (Prčić 1997: 73). Другим ријечима, семантички садржај мотивне ријечи који учествује у градњи мотивисане је идиоматизован. Лексеме које настају оваквим комбиновањем на морфолошком нивоу назваћемо лексикалним фраземима. Франтишек Чермак ове фраземе назива најзапостављенијом облашћу фразеологије (Čermák 2007: 60). То су оне полиморфемске лексеме које класична граматика на тај начин не третира и не назива их тим именом.² Њихове саставнице су морфеме: лексичке и граматичке тј. функцијске и због комбиновања морфема представљају занимљиве примјере лексикона.

Са појмом лексикалних фразема сусрећемо се и код представника генеративне граматике Џеролда Каца и Пола Постала који у заједничкој монографији *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions* наводе да дубока, тј. унутрашња синтаксичка структура у потпуности одређује значење и да се у синтаксичким трансформацијама оно чува (Katz – Postal 1964). Кац и Постал дефинишу лексикалне идиоме (*lexical idioms*) и фразне идиоме (*phrase idioms*) на следећи начин:

„Карактеризовање идиома као било које спајање двају или више морфема чије се значење не може извести из значења уједињених морфема не

² Рајна Драгићевић у *Лексикологији српског језика* у поглављу о утицају творбене основе на значење деривата наводи примјер лексеме *ћуркаст* у чију творбу није ушла доминантна сема мотивне ријечи већ само имплицитна сема која потпада под колективну експресију и није универзална за све народе и културе (Драгићевић: 2007, 193). Сматрамо да овакви примјери нису спорадични.

прави разлику између оних идиома над којим синтаксички доминира најнижа синтаксичка категорија, тј. именица, глагол, придјев итд. од оних чија је синтаксичка структура таква да њом доминира један ниво синтаксичке категорије. Назовимо први тип „лексикални идиоми“ а други „фразни идиоми.“³

Липка у монографији *An outline of English lexicology* истиче појмове: *лексиализација (lexicalization)* који дефинише као „феномен када устаљени спојеви лексема теже да постану једна лексичка јединица“ при чему се губи карактер синтагме у већој или мањој мјери;⁴ лексикализацији су подложне оне устаљене синтагме које су ушле у лексикон а чије значење се не може извести из значења конституената (Kastovsky 1982); затим *институционализација (institutionalization)* под којом се разумије усвајање лексеме одређеног облика и значења у постојећи лексички фонд као прихватљиве и актуелне. Липка затим сматра да институционализоване и лексикализоване јединице не припадају у цјелости ни нивоу *langue* ни *parole*, већ неком нивоу између који назива *norm of language* позивајући се на рад Еугениа Кошерџуа *Teoría del Lenguaje y Lingüística General* (1962). Истиче да су продукти идиоматизације, тј. идиоми, саставни дио овог нивоа а њих дефинише као формално комплексне језичке изразе чије се значење не може извести из значења његових саставница дајући следеће примјере: релативно једноставне сложенице (relatively simple compounds) као *callgirl* или *holiday*, устаљене колокације (fixed collocations) као *red herring* или *black market* и сложене изразе (complex expressions) као *make up once's face*, *kick the bucket*, *blow a raspberry at*. (Липка 1992: 96). „Идиоми нису једноставне, хомогене категорије и синтагме разних врста, већ су мање више под утицајем идиоматичности у току процеса лексикализације. Идиоматичност је ствар степена и као појава окарактерисана је прије скалом више-или-мање него све-или-ништа. Постоји континуирана скала у распону од једноставних спојева морфема до образовања потпуно нових формалних и семантичких јединица и то како из историјске тако и из синхронијске перспективе“ (Липка 1992: 96).

Лексикалне фраземе је на материјалу бугарског, чешког, руског и бјелоруског језика анализирао Стилијан Стојчев у раду „Лексикални идиоми?“ (Стойчев: 1997). Ове идиоми или како их још назива идиоматичне лексеме, Стојчев дефинише као „сваки аномални и на неки начин устаљени spoj од најмање двије морфеме.“⁵ Затим их дијели у двије велике

³ The characterization of an idiom as any concatenation of two or more morphemes whose compound meaning is not compositionally derived from the meanings of the concatenated morphemes does not differentiate those idioms that are syntactically dominated by one of the lowest syntactic categories, i.e. noun, verb, adjective, etc., from those whose syntactic structure is such that single level syntactic category dominates them. Let us call the former type “lexical idioms,” the later “phrase idioms” (Katz – Postal 1963: 275–276).

⁴ И још: „Within this theoretical framework, *lexicalization* denotes a process in which a configuration of semantic elements in an abstract representation is replaced by a lexeme“ (Липка 1992: 95).

⁵ Лексикален идиом е всяка аномална в някакво отношение немоделна устойчива синтагма от поне две морфеме (Стойчев 1997: 260).

групе: примарни и секундарни лексикални идиоми. Први су углавном моносемични и њихова идиоматичност се огледа у самом образовању тих идиома (примјери су *сгаця някого някъде* – довести некога у шкрипац, сатјерати неког до зида, *лапнишаран* – жутокљунац, балавац), а други су без изузетка полисемични и идиоматичност може бити присутна у једном лексичком значењу или њих неколико (примјер глагол *потурча* у бугарском језику чије је основно значење „потурчити“ а секундарно „загубити, оставити негдје и заборавити“).⁶

У српском језику је значајну пажњу лексикализацији првобитних фразеолошких компоненти путем њиховог спајања посветила Ана Пејановић. У раду „Фразеолошке јединице као мотиватор у творбеном процесу“ она разматра процес фразеолошке транспозиције приликом неморфемског начина грађења ријечи у коме настају нове лексеме као што су: *забога, дабогда, богами, богзна и акобогда*. Пејановић сматра да овим процесом нестаје фразеолошка јединица због срастања полазне фразеолошке синтагме те се добијају нове рјечце у језику (Пејановић 2012: 689).

Лексикални фраземи у српском и чешком језику

У даљем тексту ћемо се посветити примјерима лексикалних фразема који у чешком и српском језику имају једнословне идиоматичне еквиваленте. Њих, у складу са начином творбе, дијелимо на изведенице и сложенице. У овом раду под дериватима подразумјевамо лексеме настале афиксацијом, дакле продукте суфиксалне и префиксалне творбе (Ћорић 2008: 16). Под сложеницама наводимо и сраслице и сложенице, односно све сложене лексеме који би се у истом поретку и облику могле јавити као синтагме и оне које синтактички немају такав однос (Клајн 2002: 28).⁷ У дијелу о сложеницама наводићемо и тзв. изведене сложенице, тј. оне лексеме настале суфиксацијом код којих је мотивна ријеч сложеница.

а) Лексикални фраземи на примјерима сложеница у чешком и српском језику

чешки језик
budižkníčemu

српски језик
*мртвопувало*⁸

⁶ „Прави впечатление че някои лексеми (предимно моносемни) са идиоматични по начало, т. е. още с образуването. Друга немалка група лексеми са идиоматични само в едно или няколко от своите значения, наричани обикновено преносни значения“ (Стойчев 1997: 260).

⁷ Мада смо свјесни чињенице да се у дериватологији синтаксичка творба или срашћивање сматра начином неморфемске творбе у овом раду сраслице и сложенице наводимо заједно као производ композиције.

⁸ У *Чешко-српском речнику* се осим *мртвопувало* као еквивалент налази и *неспособњаковић* и *није ни за шта* (ЧСР I: 111).

Именица *budižkničemu* (\emptyset *budiž* + *k* + *nic*) се састоји од : речце *budiž* (нека буде, у реду) предлога *k* (к, ка, према, до, уз) и замјенице *nic* (ништа) у дативу и не представља збир значења саставница. *Budižkničemu* у чешком језику има окамењен облик и важи за сва три рода. Његов идиоматични еквивалент у српском језику – *мртвопувало* или *мртвопухало* (\emptyset *мртав* + *пувати/пухати*) са значењем „неактиван, тром“ (РМС III: 448) такође не представља сложеницу са збиром значења њених саставница⁹ и као занимљив примјер лексикалног фразема јавља се како у лексикалном тако и у колокацијском облику.¹⁰

Еквиваленти у енглеском такође показују идиоматичност *couch potato*, *good-for-nothing*, *ne'er-do-well*;; као и у француском *bon à rien bien*, *propre à rien*.

чешки језик
duchaprázdný
tupohlavý

српски језик
празноглав, шупљоглав
тупоглав

Придјевске сложенице *duchaprázdný* (\emptyset *duch* + *prázdný*) и *tupohlavý* (*tupý* + *hlava*) имају синонимна значења у чијој основи стоји „глуп“. Идиоматични еквивалент у српском језику, такође сложеница, је *празноглав* (\emptyset *празан* + *глава*) „умно ограничен“ (РМС IV: 850), *шупљоглав* (\emptyset *шупаљ* + *глава* + *-ан*) = „који је слабе памети“ (РМС VI: 1031), односно *тупоглав* (\emptyset *туп* + *глава*) = „који тешко схвата, ограничен, тупав“ (РМС VI: 339) и *тупоуман* „тупоглав“ (РМС VI: 339).

Именицу *mateřidouška* (\emptyset *mateři* + *douška*) чине присвојни облик *mateři* (матерински, мајчин) настао од застарјеле именице *máteř* и деминутива *douška* (душа, душица). И лексема у чешком језику, као и колокација у српском *мајчина душица*, спадају у тзв. квазифраземе који се најчешће јављају у области терминологије – у биологији као називи биљака, али и у техничким наукама, астрономији и сл.¹¹

Остали еквивалентни лексикални фраземи – сложенице у чешком и српском језику:

⁹ Ћорић у *Творби именица у српском језику* напомиње да је за настанак сложенице потребно испунити одређене услове као што је онај да дјелови сложенице морају „у тој вези означавати нешто друго а не оно што значе када су ван такве везе“ алудирајући при томе да су сложенице најчешће некадашње синтагме“ (Ћорић 2008: 16). Слагањем или срашћивањем наравно настаје нова ријеч која се користи за означавање трећег појма (у односу на први и други који улазе у творбу) али код неидиоматичних ријечи као што су *југоисток*, *глувонем*, *главобоља* или *дуванкеса* значења су „прозрачна“.

¹⁰ Рјечник Матице српске наводи поменути, лексикални облик, док код Ј. Матешаћа у *Фразеолошком рјечнику хрватскога или српскога језика* сусрећемо само са колокацијом *мртво пухало* (Матешаћ 1982: 540)

¹¹ Ботанички термин *мајчина душица* сматрамо колокацијским квазифраземом (Linda Popović 2013: 347–351).

ИМЕНИЦЕ

- tupohlavec* (ø *tupý* „туп, заобљен, безизражајан“ + *hlava* „глава“ + -ес) у српском *празноглавац* (ø празан + глава + -ац) и *буквојед* (ø буква + јести);
- мртвоглавац* (ø мртав + глава + -ац) = врста ноћног лептира (*Acherontia atropos*), са црном шаром на леђима, други назив је *мртвачка глава*; чешки еквивалент је *smrtihlav*, ен. Death's-head hawk moth, фр. sphinx tête de mort;¹²
- kratochvíle* (ø *krátit* „кратити, скраћивати“ + *chvíle* „трен, моменат, час“) у српском *разбибрига* (ø разбити + брига) у значењу „разнода, забава“ (РМС V: 337), упореди ен. *pastime*, фр. *passe-temps*;
- tlučhuba* (ø *imn* *tluč* од *tlouci* „тући“ + *huba* „губица, уста“) еквивалент у српском је дериват *брбљивац* од брблати < изводити звук извирања (Skok I: 204) и *блебетало* исто од ономатопеје < лат. *balbus*, у значењу „говорити празно“ (РМС I: 266) односно „говорити којешта“ РМС I: 220);
- лицем(ј)ер* (ø лице + мјерити) у значењу „онај који прикрива свој прави лик представљајући се као добар и добронамеран човек; подлац“ (РМС III: 220) као и синоним *дволичњак*. У чешком еквивалент *potměšilec* (в. придјев *potměšilý*) и *pokrytec* који је по творби изведеница;
- в(ј)етронип* (ø вјетар + пирити) = „лакомислен“ (РМС III: 362), у чешком *větroplach*. Srov. *фићфирић*,¹³ фр. *tête en l'air*, ен. *scatterbrained*;
- hromotluk* (ø *hrom* „гром“ + *tluk* од *tlouci* „тући“) у српском дериват *грмаљ* у значењу „крупан, здепаст човек, а прост и неотесан“ (РМС I: 570). Скок наводи да се за лексему *грмаљ* не може тачно одредити да ли је настала од грм или од врсте морског рака тј. гамбора (Skok I: 622);
- дерикожа* (ø дерати + кожа) = „гуликожа“ (РМС I: 660);¹⁴ објашњен затим и као „пљачкаш, експлоататор“ (Московљевић 2000: 148); у чешком *vudřiduch* (ø *vudřít* „одерати, огулити, изнудити“ + *duch* „дух“);
- гуликожа* (ø гулити + кожа) = „лихвар“ (РСЈ: 253), еквивалент *vudřiduch*.
- лезилеб* (ø лези + хлеб) = „готован, лењивац“ (РМС III: 182); варијанту *лезилебовић* биљежи само РСАНУ „готован, нерадник, лењивац“ (ХI: 314), затим *цабахлебовић/цабахљебовић* (ø цаба + хлеб + -ов + -ић) = „онај који хоће све цаба, онај који хоће да живи на туђ рачун“ (РМС

¹² Изразе *мртвоглавац*, *мртвачка глава* и *smrtihlav* сврставамо у квазифраземе; сматра се да је назив за лептира настао на основу шаре на леђима која подсећа на мртвачку главу.

¹³ Скок наводи да лексема *фићфирић* може водити поријекло од мађарског *félférfi* у значењу „получовјек“ (Скок 1971: 514).

¹⁴ У *Речнику Српскохрватскога књижевног језика* Матице српске, нашем основном извору значења српских лексема, *дерикожа* је објашњена другим лексикалним фраземом „гуликожа.“ Проверили смо дефиницију у *Речнику српског језика* и нашли да је *дерикожа*: „особа која безобзирно искоришћава некога, гуликожа; зеленаш“ (РСЈ: 2007, 268) односно „онај који дере, гули угинуле или убијене животиње, стрводер; фиг. онај који друге немилосрдно материјално искоришћава; зеленаш, лихвар“ (РСАНУ III: 748).

VI: 909), чешки еквивалент је *darvozrou, darmochleb, darvozšlap* и *pecivál*, уп. fr. а ang. *fainéant*;

Остали примјери именица: *chlebodarce* – *хлебодарац*, *kolohnát* – *грдосија*; *patolízal* – *нетолизац*; *podržiška* – *климоглавац*; *rychlókvaška* – *лактарош*, *скоројевић*; *vlezdoprdelista* – *дупелизац*. Неке чешке сложене-нице за еквиваленте у српском имају деривате (*грдосија*, *скоројевић* и *лактарош*).¹⁵

придјиви

tvrdošijný „истрајан, упоран; тврдоглав, својеглав“ (ø *tvrdý* „тврд“ + *šije* „шија, врат“) у свом другом значењу у српском има еквиваленте *тврдоглав* (ø *тврд* + *глава*) = „који упорно остаје при свом, који не уважава никакве разлоге и доказе сем својих“ (РМС VI: 158) и *својеглав* (свој + *глава*) „самовољан“ (РМС V: 701), у чешком такође *tvrdohlavý*. Упореди ен. *stubborn* и фр. *têtu* и *chronique*;

potměšilý (ø *po tmě* „по тами“ + *šít* „шити“), Рејзек објашњава етимологију придјева на основу надимка *potměšil* „ten kdo tajně, po tmě na někoho něco chystá, šije“ тј. „онај који тајно, по тами некеме нешто спрема,“ еквивалент овом придјеву у српском језику је изведеница *подмукао* али и сложеница *лицемјеран*.

Издавајмо следеће еквивалентне придјеве: *boharpustý* – *безбожан*, *безочан*; *dobrosrdečný* – *добродушан*; *ducharlný* – *оштроуман*; *lehkomyslný* – *лакомислен*; *novorečený* – *новопечен*; *srdceryvný* – *срцепарајући*; *zlomyslný* – *злурад*. Осим *безбожан* и *безочан* сви су творбено еквивалентни.

прилози

každopádně „у сваком случају“ (ø *každý* „сваки“ + *pád* „пад, пропадање, падеж“ / *rádně* „снажно, нагло“) – у српском *свакако* (ø *сав* + *како*) = „доиста, зацело, јамачно“ (Московљевић: 2000, 595).

Затим *nazdařbůh* – *насумице*; *jedenkrát* – *једанпут*, *jedared*; *samožřejmě* – *очигледно свакако*.

б) Лексикални фраземи на примјерима изведеница у чешком и српском језику

Код лексикалних фразема – изведеница углавном је ријеч о атипичној употреби префикса, која се најчешће описује као изузетак. Наводићемо и оне лексеме које су „формално“ изведенице а које се у творби српског језика не сматрају дериватима већ основним ријечима (немоти-

¹⁵ У српском издавајмо још: *вуџибатина*, *вртиерп*, *вртигуз*, *дангуба*, који немају једнословни идиоматични еквивалент у чешком језику.

висаним) због тога што се мотивисаност код њих изгубила и не могу се рашчланити на дјелове на основу мотивационог односа.¹⁶ Често се, дакле, сусрећемо и са демотивисаном употребом корјенске морфеме. Глаголи су овдје најпродуктивнија врста ријечи, међу њима и придјевима наилазимо на потпуне еквиваленте.

ГЛАГОЛИ

чешки језик
najít

српски језик
наћи

najít / *наћи* \emptyset *на* / *на* (површина) + *jít* / *ићи* (кретати се) = „случајно или тражећи доћи у посед чега“ (РМС III: 649), упореди ен. *find*, фр. *trouver*; *dobýt* (стећи, освојити) \emptyset *до* (у, до) + *být* (бити, постојати) = „постати власник чега, доћи до нечега радом“ (РМС V: 1020), упореди ен. *earn*, *merit*, фр. *méritent*. У српском језику глагол *добити* \emptyset *до* + *бити* (постојати) = „доћи у посед чега, примити нешто што пре није поседовано, што се пре није имало, што је послано.“ (РМС I: 699) исто показује идиоматичност али не представља семантички еквивалент чешком *dobýt*. Иначе су изведенице од глагола *бити* врло „непрозирне“, Чермак чак сматра да сваки од 21 префиксалног деривата глагола *бити* у чешком језику може се сматрати лексикалним фраземом (Šermák 2007: 60).

vyzrát na A \emptyset *ву* (из) + *zrát* (зрети) = „савладати кога, шта; обманути“.

Еквивалент у српском је *доскочити коме* \emptyset *до* + *скочити* = „наћи излаз из какве тешкоће, начин начин да се тешкоћа савлада“ (РМС I: 746).

Остали примјери глагола: *dohodit komu co* – *посредовати*; *dolézat* – *наметати се, натурати*; *nadbíhat komu* – *улагивати се, улизивати се*; *nacházet co* – *налазити*, *naletět komu* – *нас(ј)ести*, *natrčati*; *ubalit komu co (facku)* – *зал(уј)енити неког*; *vyslepičit co* – *избрљвати*; *závidět komu co* – *завид(ј)ети некоме на нечему*; *zpravit něco* – *засвињити / усвињити нешто* и рефлексивни *dožrat se* – *распојасати се*; *zapomenout se* – *заборавити се*.¹⁷

¹⁶ Божо Ћорић у својој *Творби именица у српском језику* наводи примјер глагола *ишчезнути* којег „можемо рашчланити на делове *иш-* (из-) и *чезнути*, али се реч *ишчезнути* ипак не може уврстити међу изведенице јер то не дозвољава синхрони семантички опис (значи *нестати*, дакле – не постоји семантичка веза са глаголом *чезнути*)“ (Ћорић: 2008, 28).

¹⁷ Два веома занимљива примјера вербалних лексикалних фразема у чешком језику су: *špačkovat* (псовати) \emptyset *špaček* (зоол. чворац; клис; опушак) = „говорити у љутњи, срци грубе, непристојне речи (РМС IV, 280)“; Настало универбизацијом фразема *nađavat jako špaček* „псовати као кочијаш“; *vystrnadit* \emptyset *ву-* (из-) + *strnad* (зоол. стрнадица, жутоволка) = „изгурати, избацити неког“. Рејзек сматра да је ово значење вјероватно настало на основу тога што се мужјаци стрнадице у току стварања гнијезда међусобно истискују, тјерају (Rejzek 2001: 726).

придјеви

чешки језик
*zákeřný*српски језик
подмукао

zákeřný (подмукао, испотајан) \emptyset за (за, иза) + *keř* (жбун, грм) + *-ný*.¹⁸ Српски еквивалент *подмукао* \emptyset под + мукао (< мучати = ћутати)¹⁹ = „који крије под спољашњом добродушношћу зле намере“ (РМС IV: 564) Упореди ен. *deceitful*, фр. *devious, dissimulé, tarteux*.

namydlený \emptyset на + *mýdlo* + *-ený*, за чешки израз *být namydlený* у српском постоје глаголи *надрљати* \emptyset на + дрљати и *награјисати* у првобитном значењу „наћи, снаћи“ (Skok I: 499).

natvrdlý (*тупљоглав*, синоним за *duchaprázdňý, tupohlavý*) \emptyset на + *tvrdý* + *-lý*, идиоматични еквивалент у српском је сложеница.

Остали еквиваленти фраземи: *bezvadnej* – *беспр(и)јекоран*, *domýšlivý* – *уображен*, *nachtelený* – *накресан*, *nemastný* – *сувопаран*, *nemístný* – *неум(ј)естан*, *nevotesanej* – *неотесан*, *nevucválanej* – *неотесан*, *pošahanej* – *ударен*.²⁰

именице

pokrytec (лицемјер, дволичњак) Рејзек даје два објашњења за настанак ове лексеме у чешком језику, према првом она је настала из латинског језика под утицајем Библије (< *hipocrites* = глумац, онај који се претвара) а према другом од глагола *pokryt* „онај ко се покрива притворношћу“ (Rejzek 2001: 484). Српски еквивалент *дволичњак* је сложеница и објашњен је као „дволичан човек“ односно „химбен, лажљив.“ (РМС I: 630).

podfuk (превара, подвала), српски еквивалент, изведеница *подвала*, води поријекло од глагола *ваљати* (Skok IV: 562).

Затим: *beznaděj* – *безнађе*; *rozum* – *разум* – *рукав*, *vykuk* – *препредењак*, *zarádakov* – *бестрагија*, *zelenáč* – *жутокљунац*, *zřída* – *изрод*, *чудовиште*. Изузев *жутокљунац* сви семантички еквиваленти се и творбено поклапају.²¹

¹⁸ Рејзек наводи да је израз настао од „ко чека / вријеба иза грма“ („kdo čihá za keřem“ Rejzek 2001: 732).

¹⁹ (Skok 1971: 474).

²⁰ Придјеве у чешком наводимо у књижевном и колоквијалном облику, онако како их наводи Ф. Чермак.

²¹ Веома занимљиви примјери лескикалних фразема у српском језику без идиоматичног еквивалента у чешком су: *ђаконија* \emptyset *ђакон* + *ија* = „одабрано јело, посланица“ (РМС I: 817); *гребатор* \emptyset *гребати* + *-атор* = „онај који воли да се окористи од другог, да стекне нешто на туђ рачун, без плаћања или заслуге“ (РСЈ: 223) и глагол *забушавати* \emptyset за + *бушав* / *бухав* у основном значењу *подбуо*, односно *шупљикаст* (Skok 1971: 229) + *-авати* = „избећи извршење задатка“ (РМС II: 72). Упореди ен. *shirk*, фр. *faire le fainéant, s'embusquer*. И глагол *ђаконисати* \emptyset *ђакон* + *-иса* + *-ти* = „гостити се, частити се *ђако-*

прилози

bezmála – безмало; *bezpočet* – безброј; *najednou* – најједном; *napovo* – на-ново; *naslepo* – насл(и)јено, насумице; *zaobaleně* – завијено; *znenadání* – изненада;

рјечце

proboha – забога.

Закључак

Укупан број лексикалних фразема у овом раду је 164. Од тога сложенница има 72 (по 36 у чешком и српском језику), изведеница има 92 (43 у чешком језику а 49 у српском). Сматрамо да овај број није занемарљив како у погледу општег лексикона оба језика тако и због чињенице да је осим идиоматске еквивалентности висока и формална подударност, творбена еквивалентност, јер само у неколико случајева сложенници у чешком језику одговара изведеница у српском и обратно. Најчешће фраземи показују комплетну идиоматичност: семантичку, формалну и творбену. Међу сложенницама предњаче именице (20 у чешком језику и 19 у српском) и придјиви (12 у чешком језику а 13 у српском). Међу изведеницама најбројнији су глаголи (14 у чешком језику а 18 у српском језику) док је однос изведених придјева и именица сличан. У укупном броју лексикалних фразема именице су ипак најбројније (28 у чешком и 30 у српском језику).

Поред наведених лексема у оба језика постоји и велик број оних које немају једнослован идиоматични еквивалент у српском односно чешком језику, те смо такве примјере због ограниченог простора изоставили. Лексикални фраземи су заступљени како у рјечницима књижевних језика тако и у жаргону (у омладинском жаргону српског језика примјећујемо деривате као што су: *кикснути*, *мадисати* (од *ухватити маду*), *рмбати*, *црнчити*, *коњосати*, *глуварити* итд.). Ове језичке јединице указују на висок степен идиоматичности у процесу творбе без обзира на њен тип и као појаве отварају нов поглед на комбиновање у језику.

ЛИТЕРАТУРА

- Драгићевић Рајна. *Лексикологија српског језика*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
 Клајн Иван. *Творба речи у савременом српском језику. Слагање и префиксација*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.
 Московљевић Милош. *Речник савременог српског језика са језичким саветником*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2000.

нијама.“ (РСМ I: 817) Код Вука објашњено као „ein Wohlleben führen“ у преводу „водити лагодан живот.“ (Skok 1973: 670).

- Пејановић Ана. «Фразеолошке јединице као мотиватор у творбеном процесу». Драгићевић Рајна (главни ур.). *Творба речи и њени ресурси у словенским језицима : зборник радова са четрнаесте међународне научне конференције Комисије за творбу речи при Међународном комитету слависта*. Београд: Филолошки факултет Универзитета, 2012: 689–700.
- РМС: *Речник српскохрватскога књижевног језика* (Михајло Стевановић и др.). Т. 1. – 4. Нови Сад – Загреб, Матица српска – Матица хрватска: 1967–1976.
- РСЈ: *Речник српскога језика* (Милица Вујанић и др.). Нови Сад: Матица српска, 2007.
- РСАНУ: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. (ред. Михаило Стевановић, Митар Пешикан и др.) Т. 3. – 11. Београд: САНУ, 1997–2002.
- Стойчев Стилијан. «Лексикални идиоми?». Лашкова Лили (ред.). *Обичност и многообразије на славјанските езици: сборник в чест на проф. Иван Леков*. Софија: Академично славистично друштво, 1997: 259–264.
- Торић Божо. *Творба именица у српском језику*. Београд: Чигоја, 2008.
- ЧСР: *Чешко-српски речник = Česko-srbský slovník*. Т. 1. – 2. Београд: Српска академија наука и уметности, 2000.
- Čermák František *Frazeologie a idiomatika česká a obecná*. Praha: Karolinun, 2007.
- Katz Jerrold, Postal Paul. *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions*. Cambridge: MIT Press, 1964.
- Katz Jerrold, Postal Paul. “Semantic interpretation of idioms and sentences containing them.” < http://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/53893/RLE_QPR_070_XVIII.pdf >
- Kastovsky Dieter. *Wortbildung und Semantik*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann-Bagel, 1982.
- Kovačević Živorad. *Englesko-srpski frazeološki rečnik*. Београд: Филип Вишњић, 2009.
- Linda-Popović Snežana. «Kvazifrazemi u srpskom i češkom jeziku». *Славистика*. Београд: Славистичко друштво Србије, 2013: 347–351.
- Lipka Leonhard. *An outline of English Lexicology: lexical Structure, word semantics and word-formation*. Tübingen: Niemeyer, 1992.
- Skok Petar. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Т. 1. – 4. Загреб: Југославенска академија зnanosti и умјетности, 1971–1974.

Snežana Linda Popović

COMBINATORICS IN PHRASEOLOGY ON THE EXAMPLES IN SERBIAN AND CZECH LANGUAGES

Summary

The aim of this paper is to point to variety of combinatorics in irregular language, i.e. phraseology. Phrasemes typically belong to a level higher than that of its components. Combinatorics in phraseology is possible on all levels and it is not semantically allowed relations and even lexemes could be product of such combining. The paper contains equivalents in Czech and Serbian language which are compared in semantic, formal and idiomatic way. On these examples we want to show that the meaning of lexemes deviates from the sum of the meanings of their constituents and that idiomaticity is obvious. Lexical phrasemes are divided into derivatives, and compounds according to their mode of formation and there are 164 lexical phrasemes, 85 from Serbian language and 79 from Czech language.

Represented lexemes – lexical phrasemes indicate strong similarities in the formation of both formally and semantically which is confirmed with a large number of equivalents in both languages.

Keywords: phraseology, Czech language, Serbian language.

Тэцуо Мотидзуки
Хоккайдский университет
Центр славянских исследований
tetsuo@slav.hokudai.ac.jp

НОВЫЙ ПОДХОД К МОДЕРНИЗМУ?

По поводу современного дискурса о формализме и риторике

Статья-рецензия посвящена рассмотрению нового подхода к наследию русского формализма. Как пример его переоценки, автор рецензирует сборник статей японских литературоведов, сравнивая рассмотренные в них вопросы философии языка, отношения к новой технологии коммуникации и современной им теории восприятия с традиционными взглядами на формализм. Автор обращает особое внимание на проблему переоценки теории риторики у формалистов, сравнивая теорию «отклонения» Т. В. Цвигун со статьей С. Нонака, посвященной переоценке сборника «Языка Ленина» на фоне распространенной в то время семантики. По мнению автора, исследование Нонака успешно характеризует намерение некоторых формалистов идти за границу поэтического языка в направлении прикладного языкознания.

Ключевые слова: формализм, риторика, «Язык Ленина», семантика, прикладное языкознание.

This review article discusses the possibility of a new approach to the legacy of Russian formalism. As a case study of contemporary reassessment of formalism author reviews recent collection of articles by Japanese specialists and compares their arguments about the formalists' view of language, their attitudes to the modern technology of communication as well as to the theory of perception with the traditional approaches to formalism. The author pays special attention to the reevaluation of the rhetorical aspects of the formalism, and in this relation he compares T. V. Tsvigun's theory of "deviation" with S. Nonaka's attempt to evaluate formalists' collection "Lenin's language" in the light of semantics, which enjoyed worldwide popularity at that time. In the author's opinion, Nonaka's article successfully characterizes certain formalists' intention to go beyond the border of poetical language and approach the applied linguistics.

Keywords: Formalism, rhetoric, "Lenin's language", semantics, applied linguistics.

1. Через сто лет

При ретроспективном взгляде русский формализм представляет собой амбивалентное явление. Формализм несомненно стимулировал разные культурные подходы и создал эпоху новых литературных и культурных теорий. Но его собственная позиция в современных филологических

и культурологических науках не очень ясна. И семиотики, и структуралисты, и постструктуралисты, и М. М. Бахтин, и неофрейдисты – каждый по-своему черпал и черпает наследие формализма, а само его наследие – концепции «остранение», «прием», «доминант», к примеру, – выглядит как будто уже банальным, давно потерявшим силу «остранения». Возможно, что формализм так зачаровал двадцатый век своим желанием видеть литературоведение более точной наукой о форме и стиле литературных произведений, что мы пока не можем в полной мере постичь исторические корни самого формализма и обнажить специфическую мотивацию (или идеологию), поддерживавшую это направление.

Для того чтобы уточнить место формализма в истории филологии и культурологии, недостаточно исследовать его восприятие и оценку следующими поколениями. Надо в то же время осмыслить его в контексте современной ему истории.

Сборник статей «Возвращаясь к русскому формализму: язык, медиа, познание» (Кайзава и др. 2012) представляет собой интересный пример исторического подхода к формализму. Ниже мы попробуем коротко рассмотреть этот проект группы японских ученых.

2. Новые подходы к формализму

Чтобы пересмотреть формализм в контексте специфической культурной атмосферы начала прошлого века, авторы вышеупомянутого сборника выделяют три момента, которые могли бы пролить новый свет на его сущность. Это – контекст религиозной философии языка в России, новая медийная и технологическая среда эпохи формализма и новые теории в области психологии или психофизиологии о сознании (восприятии) человека.

1) Что касается характеристики языка как такового, формалисты унаследовали идею Фердинанда де Соссюра и И. А. Бодуэна де Куртенэ, которые считали язык замкнутой системой, где знак и означаемый предмет не связаны непосредственно друг с другом, и смысл слова определяется чисто формальными отличительными чертами внутри языковой системы. Исходя из такого взгляда на литературное произведение, формалисты считали, что значение литературного текста определяется не смыслом изображаемых внешних предметов или мыслей, а формой сложения смысла, которая находится только внутри литературной системы. Основные концепции формализма – остранение, прием, тема, сюжет и т. д. – являются общими элементами, составляющими эту литературную систему. Как известно, такой взгляд прямо противоположен идее А. А. Потебни и символистов, считавших, что слово непосредственно связывается с означаемым предметом через звуковой образ, и новые сочетания звуков с смыслами (т. е. через сравнение) обеспечивают языку эстетическую и творческую силу (см. идею А. Белого: «язык творит мир»).

Обычно расцвет поэтической лингвистики формалистов в начале XX в. считают «победой» научной лингвистики формалистов над роман-

тической теорией символистов. Но редакторы вышеуказанного сборника подчеркивают существование традиционной русской идеи о языке, близкой к идее Потебни и символистов, а именно православно-христианский, онтологический подход к языку, который предполагает творческую силу слова (Логоса), отмеченную в Евангелии от Иоанна. Наследники онтологической философии языка, в том числе П. А. Флоренский, А. Ф. Лосев, А. А. Мейер и частично М. М. Бахтин, каждый по-своему развивали в течение XX века идею воплощения слова в идею или в личность (см. Seifrid 2005). Таким образом, мы получаем картину не смены одной языковой философии другой, а параллельного сосуществования противоположных течений идеи о языке. Возникает новый вопрос: как появилась идея Соссюра и формалистов в традиционном русле онтологической философии языка, чем она мотивирована и какую функцию выполняла.

2) В связи с вышеуказанным вопросом редакторы сборника предлагают постулат, что на идею формализма оказала большое влияние новая медийно-технологическая среда того времени. Они имеют в виду явление, которое В. Беньямин назвал преобразованием стиля восприятия в эпоху «техники воспроизведения», в том числе рассеянность и фрагментарность восприятия и, следовательно, разложение тотальности жизни и тела со своей аурой, появившиеся с изобретением фотографии и кино. Чтобы уточнить параллельность такого преобразования восприятия и симптоматического мышления формалистов (отделение слова от смысла (реальности), отказ от идеи воплощения слова, взгляд на литературное произведение как на совокупность частных приемов), авторы сборника обращают особое внимание на изучение формалистами новой технологии коммуникации и творчества и применение техники и приемов кино и грамзаписи к анализу литературного текста.

3) Время новых медиа и техники являлось временем развития новых наук, касающихся человеческого восприятия: психологии, психофизиологии, феноменологии в философии и т. д. Эстетики того времени¹ обращали внимание на проблему фрагментарности, рассеивания и временности восприятия человека, которая в свое время оказала влияние и на мышление В. Беньямина. И в России развивались новые области психологии, физиологии и теории восприятия, изучались новейшие теории восприятия из Европы², на которые русские философы³ того времени обращали большое внимание. Вслед за И. Ю. Светликовой (2005) авторы сборника предлагают переосмыслить эстетические концепции формалистов в свете современных им теорий восприятия⁴.

¹ К примеру Adolf von Hildebrand и Broder Christiansen.

² К примеру теории W. M. Wundt, H. L. F. Helmholtz, E. W. J. W. Mach, Henri-Louis Bergson, E. G. A. Husserl, S. Freud.

³ П. Д. Юркевич, А. Е. Введенский, Г. Г. Шпет, И. П. Павлов.

⁴ См. вступительную статью «После века теорий литературы» в сб. *Возвращаясь к русскому формализму*.

Исходя из этого авторы сборника характеризуют формализм с трех точек зрения*.

3. Формализм в истории риторики

Что касается роли и вклада формализма в область риторики, которая особенно интересует докладчика, картина тоже не очень ясна. Как видно в ряде работ Р. Якобсона, В. Шкловского, Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума, формалисты обращали большое внимание на риторические концепции о метафоре, метонимии, синекдохе, и т. д. Но их отношение к риторике очень отличается от классических риториков.

В связи с этим интересно обратить внимание на позицию, определяющую место формализма в истории теории риторики с помощью концепции «отклонение». Т. В. Цвигун является представителем такой позиции в современной России (Цвигун 2012).

Вслед за Р. Лахманн (2001) Т. В. Цвигун приписывает формализму «второе научное рождение риторики» при «иных описательных системах, соответствующих новому культурному самосознанию». «В данный период, – пишет Цвигун, – именно риторика, ощущаемая как концептуальный и терминологический «донор» поэтики, фактически предоставляет в распоряжение становящейся новой филологической парадигмы свой категориальный аппарат». Причем ряд понятий классической риторики (стык, анафора, эпифора и др.) приобретает там новую телеологию, т. е. начинает служить новой цели. К тому же статус самой риторики изменился. У формалистов риторика перестала быть *прескриптивным* учением о том, как сделать текст, и стала *дескриптивным* учением, имеющим своей целью показать, как текст сделан (см. названия статей Б. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» и В. Шкловского «Как сделан “Дон-Кихот”») (Цвигун 2012: 82).

При базовой для формализма дихотомии «практический язык / поэтический язык» новейшая поэтическая риторика (т. е. поэтика формальной школы) актуализировала представление о «поэтическом» как об *отклонении*. Например, по теории «*остранения*» В. Шкловского практический язык всецело регулируется «законом экономии творческих сил» и, следовательно, подчиняется «автоматизму восприятия», тогда как поэтическому языку свойственно «тугое», «затрудненное», «остраненное», как раз нарушающее «автоматизм» восприятия. По концепции Л. Якубинского поэтическая речь – это *асимметричная речь*, нарушающая привычное соотношение звука и значения (Цвигун 2012: 83–84).

Интересно, что Т. В. Цвигун отмечает у формалистов тенденцию расширить риторический взгляд на *отклонение*. «Формализм, – пишет она, – осуществляет перенос отклонения из, условно говоря, дихотомии первой степени – практический (= норма) язык / поэтический (= отклонение) язык – в различные дихотомии второй степени. Так, например, для концепции сказа Б. Эйхенбаума характерно представление о рито-

рической отмеченности «сказа» как отклонения от стандартных нарратив в противоположность «сюжету» как риторически нейтральному уровню» (Цвигун 2012: 84). Короче, отклонением можно назвать любые механизмы, нарушающие автоматизм восприятия (*остранение, комическое, сказ, конструктивный принцип* и др.).

По мнению Цвигун подобная поэтика *отклонения* не обособляет формализм от других эстетических идей, а как раз помогает определить его позиции в истории эстетики, поскольку она разрабатывалась именно в традиции поэтической (а не коммуникативной) риторики «от Квинтилиана до (в латентной форме) русских формалистов и структуралистов и (в артикулированной форме) идей французского структурализма (Р. Барт, Ц. Тодоров, Ж. Коэн, Ж. Женетт и др.) и “Общей риторики” группы μ » (Цвигун 2012: 85). Поэтическая риторика в целом движется в сторону теории речевых *аномалий*, и формалисты являлись яркими представителями этого течения в начале двадцатого века.

Характеристика Цвигун, которая является прямой преемницей дискуссии К. Поморской об идее *деформации* у формалистов (см. Pomorska 1968), точно улавливает отличительную черту формалистского отношения к риторике вообще и к концепции «*отклонение*» в особенности. Таким образом она сумела убедительно определить место формализма в истории поэтической риторики и одновременно описать ее отличие от риторики практического языка⁵. Но в некотором смысле подобная дискуссия звучит большой редукцией, сводящей многогранные попытки формалистов исключительно к пристрастию к *отклонению*. К тому же она может еще раз сузить мир формалистов и свести их теорию риторики к узко литературоведческому аппарату для описания того, *как текст сделан*, а именно против подобного подхода выступали авторы вышеуказанного японского сборника.

Нельзя ли осмыслить их теорию риторики на фоне внелитературной, общественной ситуации того времени? Чтобы выяснить основную созвучность их теории с современной культурой и ее потенциальную применимость к внелитературным явлениям, стоит только вспомнить ход мышления Р. Jakobson, который впоследствии обобщал свою теорию о *метафоре* и *метонимии* и отождествлял ее с дихотомией «*сходство* и *смежность*» в разных сферах человеческой деятельности: ось *отбора* и ось *комбинирования* в языковой лексике, нарушение отношения *подобия* и нарушение отношения *смежности* в афазии, *тождество* или *символизм* и *замещение* или *сжатие* в структуре снов по фрейдовской теории (Jakobson 1990). А что сами формалисты думали в свое время о внелитературном или внепоэтическом потенциале своей теории риторики?

В этой связи статьи, посвященные теме «язык Ленина» (*Лэф* 1, 1924)**, представляют собой интересный материал, поскольку это почти первый

⁵ О взглядах Т. В. Цвигун на риторику русского авангарда см.: Цвигун 2008.

случай, когда формалисты совместно применяли свою теорию к анализу нехудожественных текстов.

4. Дискуссия формалистов об ораторской речи и возрождении риторики

«Язык Ленина» является косвенным ответом на вопросы о практическом значении формализма, отраженные, к примеру, в следующем «предостережении» Маяковского: «Опоязовцы! Формальный метод – ключ к изучению искусства. Каждая блоха-рифма должна стать на учет. Но бойтесь ловли блох в безвоздушном пространстве. Только рядом с социологическим изучением искусства ваша работа будет не только интересной, но и нужной» (Маяковский 1923).

Исследование ораторской речи Ленина является шагом вперед к «социологическому изучению искусства» и, следовательно, к «нужной» работе. Такое намерение ощущается и в статье Эйхенбаума: «В работах, посвященных изучению поэтического языка, мы обычно исходили из противопоставления его языку “практическому”. Это было важно и плодотворно для первоначального установления особенностей поэтической речи. Но, как позже не раз указывалось (Л. Якубинский), область так называемого “практического” языка чрезвычайно обширна и многообразна. Вряд ли вообще существует такая область речи, в которой отношение к слову было бы до конца механизировано, в которой слово было бы исключительно “знаком”; что же касается таких форм, как ораторская речь, то, несмотря на свой «практический» характер, они во многом очень близки к речи поэтической... Речи и статьи Ленина – исключительно интересный материал для изучения ораторского стиля уже по одному тому, что слово было для него не профессией, не карьерой, а настоящим делом. При этом речь его обращена не к специалистам и не к “публике”, а ко всему народу или ко всем народам» (*Лепф* 1, 1924: 57–58)⁶.

Такой же пафос новой ориентации эстетики формализма разделяется соавторами «Языка Ленина». У Якубинского это связывается с ориентацией языкознания на прикладную науку, технологию и отчасти образование.

«Между тем исследование языка публицистической прозы представляется действительно необходимым не только потому, что мы находим здесь материал, еще почти не затронутый наукой, но потому особенно, что именно подобный материал способен дать науке о языке тот уклон, к которому она несомненно стремится в наше время (наряду с другими науками) – уклон прикладности, уклон технологический. Задача науки не только исследовать действительность, но и участвовать в ее преобразовании; языкознание отчасти выполняло эту задачу, поскольку оно давало и дает теоретическую основу для разработки практики воспитания и обучения речи в школе; но его значение – значение прикладное – неиз-

⁶ Такое же мышление повторяется в его «Теории “формального метода”» (1925).

меримо возрастет, если оно направит свое внимание на такие объективно существующие в быту и обусловленные им технически различные формы организованного речевого поведения человека, как устная публичная (т. н. “ораторская”) речь или речь письменная публичная, в частности публицистическая... Отсюда совершенно ясно вытекает необходимость организации технического образования в области речи, которое будет жалким кустарничеством, если не будет основано на науке, как своей базе: техника речи подразумевает технологию речи; технология речи – вот то, что должно родить из себя современное научное языкознание, что заставляет его родить действительность» (*Лэф* 1, 1924: 71).

А. Б. Казанский и Б. Томашевский скорее подчеркивают необходимость восстановления античной риторики.

«Речь Ленина не “литературна”, не “художественна”; в ней нет “позиции” и “риторики”. Это не значит, однако, что рассмотрение ее со стороны словесной является ненужным и бесплодным. Напротив, тем интереснее в таком актуальном для нашего времени, в таком безыскусном и вместе с тем таком могучем жанре ораторства уяснить роль слова, обнаружить хотя бы основные рычаги и приводы, подающие и распределяющие течение речи, несущие на себе мысль. И тем замечательнее, что при всей суровой простоте, можно сказать, техничности ленинской речи, которую он держит в строгих спартанских рамках, в ее механизме явственно обнаруживаются такие формы и приемы, постоянные и будто привычные, которые формально можно с полным правом определить в терминах традиционной, – в конце концов античной, – риторики.

Что это значит? Это означает, прежде всего, что античная система риторики была верна, более верна и универсальна, чем это было принято думать. И в самом деле, сопоставление революционной речи с античностью не случайно. Нигде и никогда в мире нельзя найти в области политической речи чего-либо подобного той исключительной свободе и непосредственному действию слова, которые в Афинах составляли органическое и постоянное явление государственного быта, неотъемлемый, как воздух, факт политической обстановки. Это во-первых. Во-вторых, это означает настоятельную необходимость воскрешения подлинной античной риторики в ее существе, освобождения ее от крепостной зависимости, в которую она попала к господствующей до сих пор идеологии слова, превратившись в мертвую схоластику. Наклеить ярлыки с греческими или латинскими названиями: анафора, метафора, апострофа, эпифора, метонимия, гипербатон, оксюморон, просопея, гипотиноз и т. д. – на ряд словесных оборотов и форм построения речи так же мало делает науку, как аптека не создает медицины. Нужно раскрыть действительное содержание этих терминов, понять их систему как систему жизненных действительных функций слова» (*Лэф* 1, 1924: 112–113).

«В наши годы увлечения поэтикой совершенно забытой дисциплиной является сестра поэтики – риторика. Даже самое слово это звучит для нашего слуха как-то “неприятно” (реторика – риторика). Меж тем

совершенно несомненно, что поэтика (т. е. дисциплина, изучающая конструкцию словесно-художественных произведений) может развиваться нормально лишь на сравнительном базисе изучения реторики (соответственно на не-художественных словесных произведениях. Обычное противопоставление “поэзии” и “прозы”). Эта потребность в сравнительных экскурсах, при отрицании законности существования реторики, приводит к тому, что проблемы реторики рассовываются по смежным дисциплинам. В части языка проблемы реторики отошли к лингвистике (к сравнительно узкой сфере этой науки – стилистике), в области мотивировки эти проблемы вчитываются в логику и психологию, и от этих трех дисциплин поэтика ждет сравнительных указаний. Вместо ясного, хотя, может быть, терминологически и неудачного, противопоставления старой схоластической науки “поэзии” и “прозы”, мы, склоняясь к путям лингвистики, выдвигаем другое противоположение – “практический” и “художественный” язык, хотя это противоположение не покрывает всех проблем конструкции словесных построений, касаясь исключительно сферы языка, во-вторых, оно не соответствует и границам деления “поэзии” и “прозы”, ибо “прозаический” язык, быть может, не менее “поэтического” следует противопоставить “практическому”» (*Лепф* 1, 1924:140).

В результате впечатление от чтения статей из «Языка Ленина» довольно неоднозначное. Сразу можно отметить некоторые моменты, напоминающие именно формалистский подход к языковому явлению, в том числе:

1) Акцентирование внимания не на идеологическое содержание, а на приемы речи Ленина и их функцию.

2) Замечание о самореференциальных аспектах слов Ленина. «Спор Ленина, – пишет Шкловский, – со своими противниками, будут ли то его враги или товарищи по партии, начинается обычно со спора “о словах” – утверждения, что слова изменились» (*Лепф* 1, 1924: 55). А Тынянов видит ленинскую «языковую политику» в «принципиально-осторожном отношении к словарю (ср. пример “сразу догнали”), в заподозревании самого слова (термин Ленина: “слово-мошенник”» (*Лепф* 1, 1924: 104).

3) Идея снижения высокого стиля. Шкловский пишет: «Его стиль состоит в снижении революционной фразы, в замене ее традиционных слов бытовым синонимом» (*Лепф* 1, 1924: 55). По Эйхенбауму «основная стилевая тенденция Ленина – борьба с “фразами”, с “краснобайством”, с “большими словами”» (*Лепф* 1, 1924: 62). Тынянов насчитал пять разных объектов борьбы Ленина: борьба против гладких слов-лозунгов с туманным объемом лексического единства и с властью лексического плана, борьба против слов-терминов с туманным объемом лексического единства, который затемнен и заменен “высокой” лексической окраской, борьба против старых износившихся слов за отмежевание вещи и оживление значения, борьба против слов, которые объединяют разные вещи, против нехарактерных слов и борьба против “одноцветных” слов, выражающих “двухцветную” процессуальную действительность, с конкретным анализом вещи в каждом данном случае» (*Лепф* 1, 1924: 104–105).

4) Идея освобождения слова от установленного контекста. По мнению Шкловского, «Ленин против названия, он устанавливает каждый раз между словом и предметом новое отношение, не называя вещи и не закрепляя новое название... Люди, желающие понять стиль Ленина, должны прежде всего понять, что этот стиль состоит в факте перемены, а не в факте установления. Когда Ленин вводит в своем произведении бытовой факт, то он не “стандартизует” этот быт, а пользуется бытом для изменения масштаба сравнения» (*Лепф* 1, 1924: 56).

В этом отношении стоит отметить, что и Шкловский и Эйхенбаум уподобляют Ленина Л. Толстому по основному стилистическому приему. «В этом отношении, – пишет Шкловский, – стиль Ленина близко примыкает к своему основному приему к стилю Льва Толстого» (*Лепф* 1, 1924: 55). По Эйхенбауму, «все, что носит на себе отпечаток “поэтичности” или философской возвышенности, возбуждает в Ленине гнев и насмешку. Он в этом смысле так же аскетичен и суров, как Толстой» (*Лепф* 1, 1924: 62). Короче, они характеризуют Ленина как мастера остранения в мире ораторской речи.

Но в то же время статьи «Языка Ленина» не совсем похожи на работы формалистов тем, что, перейдя через границу поэтического языка в практический язык, они не выясняют границу между поэтикой и риторикой. Некоторые (Шкловский, Эйхенбаум и Тынянов, к примеру) в принципе применяют концепции формалистской поэтики типа «остранения» к анализу речи Ленина, а другие (прежде всего Казанский) пробуют использовать концепции античной риторики (в том числе *повторение* и *сравнение*) для анализа ленинского приема.

Более заметное различие между авторами «Языка Ленина» состоит в их отношении к телеологии поэтико-лингвистического анализа речевого текста. Если раньше, как отмечает Цвигун, «у формалистов риторика перестала быть прескриптивным учением о том, как сделать текст, и стала дескриптивным учением, имеющим своей целью показать, как текст сделан», то теперь они относятся к риторике по-разному. Все пишут о том, как сделан текст Ленина, но некоторые авторы, в том числе Б. Казанский и Б. Томашевский, несомненно собираются идти дальше, проникая в реальную жизнь и вырабатывая «нормальную риторику» (Томашевский) для общества. Т. е. они намерены основать именно прескриптивное учение о том, как сделать текст.

Таким образом, «Язык Ленина» можно считать большим шагом для некоторых формалистов в направлении прикладного языкознания. Нам интересно, какова была их мотивация при этом и чего они достигли в этой области.

Сам докладчик далеко не готов ответить на такой важный вопрос, но по этому поводу в вышеуказанном японском сборнике интересное наблюдение предлагает С. Нонака. В конце нашего эссе мы рассмотрим дискуссию этого японского автора.

5. Новый взгляд на семантику, или формалисты в обществе

Статья Нонака посвящена характеристике статьи «Словарь Ленина-полемиста» Тынянова. Статья Тынянова состоит из двух частей («Предварительные замечания» и «Словарь Ленина»). В первой части Тынянов дает определение таких главных понятий, как «основной и второстепенные признаки значения» и «отношение вещи и слова», которыми он пользуется и в «Проблеме стихотворного языка» (1924). Во второй же части он с их помощью занимается конкретным анализом семантических особенностей статей и выступлений Ленина.

В теоретическом плане Тынянов интересуется механизм деформации значения слова, которое занимает подчиненное положение по отношению к доминантной роли интонации (в ораторской речи) или ритма (в стихах). Он предполагает, что деформация значения слова интонацией или ритмом представляет собой важный момент семантического исследования, поскольку она свидетельствует о существенной роли параллелизма или соотношении множественных рядов речевых элементов. Переход слова из одного ряда в другой служит условием для реализации его семантических потенциалов.

Например, Тынянов оценивает полемический прием Ленина, основанный на двойственности или несоответствии словесного и вещественного ряда в слове. Такие слова, как «свобода», «родина» и «революция», которые политики охотно писали с большой буквы, являются «гладкими словами», покрывающими двойственность конкретности в словесном ряду (богатство ассоциаций и влияющей силы) и по отношению к указанию на предмет. Ленин в полемике обнажает несоответствие этих рядов, указывая, например, что «свобода» эксплуатировать, «свобода» наживаться на голоде бедных, «свобода» борьбы за восстановление власти капитала не является «Свободой» вообще и что советская власть имеет право и обязанность подавлять такие «свободы» (*Лепф* 1, 1924: 97). Язык Ленина является не языком уговора, а языком принуждения.

Историки формализма не обращали большого внимания на эту статью, так же как и на другие статьи «Языка Ленина». Но Ханзен-Лёве увидел в ней (и в других статьях о языке Ленина) развитие формалистской теории стихотворного языка и охарактеризовал ее как проект построения семантики политико-риторического слова «в точности по методике своей семантической теории стиха», сформулированной в «Проблеме стихотворного языка» Ханзен-Лёве 2001: 482).

С. Нонака в своей статье развивает тезис Ханзен-Лёве, обращая внимание на место семантики в европейской мысли первой трети XX в.⁷ По мнению Нонака основная идея семантики у Тынянова очень близка, например, к идее И. А. Ричардса. И тот и другой предполагают, что значение

⁷ Далее будет коротко изложена дискуссия Нонака на стр. 181–190 сб. *Возвращаясь к русскому формализму: язык, медиа, познание*.

слова не является единым, а состоит из множества семантических компонентов. Так же, как Тынянов различал основные и второстепенные признаки значения, Ричардс выделил четыре семантических компонента: содержание (sense), эмоция (feeling), тон (tone) и интенция (intention). По мнению Ричардса, существенным является то, какой из этих компонентов играет доминантную роль в соотношении с функцией речи. Т. е. у Ричардса и Тынянова общее теоретическое предположение, что значение слова составляет некую систему, в которой происходит изменение пропорции семантических компонентов в соответствии с функцией данной речи.

Интересно отметить, что Нонака находит такую общность не только между двумя теоретиками, но и во всем семантическом движении в Европе и США первой трети XX в. Семантика этого периода привлекала внимание не только лингвистов, но и представителей других наук. Семантикой интересовались те, кто занимался вопросами языка в связи с распространением его пропагандистского употребления в политике и коммерции в обществе. Они надеялись, что семантика послужит новым интеллектуальным инструментом для анализа отношений между словом и действительностью, значением и слушателями, т. е. тех же проблем, которыми занимался и Тынянов.

Семантиками такого типа Нонака называет, кроме Ричардса, и Э. Бернейса (автора «Пропаганды» 1928), Альфреда Коржибски (создателя дисциплины «общей семантики»), и С. И. Хаякава (автора «Язык в мысли и действии» 1941). Семантика распространялась на разные сферы общественной деятельности, в том числе журналистику, ораторское искусство, образование и литературное исследование. Переоценивать новый шаг Тынянова и его соавторов-формалистов можно на фоне такого культурного течения.

В конце своей статьи Нонака пытается объяснить, почему семантика Тынянова не привлекала адекватного внимания публики и специалистов. По его мнению есть три причины:

1) Сама концепция «семантики формализма» звучала как оксюморон, т. к. формалистов скорее считали поборниками зауми.

2) Из-за развития новой семантики в рамках лингвистики старая семантика с общественной ориентацией забывалась, и с этим забывался современный ей контекст семантики русских формалистов.

3) В работе Тынянова, так же как и в большинстве работ его соавторов, преобладают все-таки аналитический и теоретический моменты, а общественный и реформаторский моменты теряют свою остроту. Это отличительная черта по сравнению с семантикой западного типа. Может быть, такая специфика тоже работала негативно для распространения теории формалистов.

Хотя правдоподобие такой характеристики надо еще уточнить в свете филологических и общественных наук того времени, несомненно, что подобные новые подходы способствуют новому взгляду на давно привычные образы формалистов.

ЛИТЕРАТУРА

- Кайзава Х., Нонака С., Накамура Т. (ред.) *Возвращаясь к русскому формализму: язык, медиа, познание*. Токио: Серика-себо, 2012.
- Лахманн Р. *Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического*. СПб.: Академический проект, 2001.
- Маяковский В. «Кого предостерегает Леф?». *Леф* 1 (1923).
- Светликова И. Ю. *Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа*. М.: НЛЮ, 2005.
- Ханзен-Лёве О. *Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*. М.: Языки русской культуры, 2001.
- Цвигун Т. В. *Метафора и метонимия как риторические модели русского авангардизма 1910-1930-х гг.* Дис. на соиск. уч. ст. канд. фил. наук. Калининград, 2008.
- Цвигун Т. В. «Рождение поэтики из духа риторики: опыт формализма». *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта* 8 (2012).
- Якобсон Р. «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений». *Теория метафоры*. М.: , 1990.
- Здесь и дальше цифры являются страницами «Лефа» No. 1, 1924. Такое же мышление повторяется в его «Теории «формального метода»» (1925)
- Pomorska K. *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*. The Hague – Paris, 1968.
- Seifrid Thomas. *The Word Made Self: Russian Writings on Language. 1860-1930*. Ithaca and London: Cornwell UP, 2005.

Тецуо Мочизуки

НОВИ ПРИЛАЗ МОДЕРНИЗМУ?

Поводом савременог дискурса о формализму и реторици

Резиме

Чланак-рецензија посвећена је питањима могућности новог приступа наслеђу руског формализма. Као пример савременог покушаја да се ревалоризује формализам аутор рецензира зборник радова јапанских аутора и пореди њихову проблематику везану за филозофију језика код формалиста, за њихов однос према новој технологији комуникације и њима савременој теорији рецепције са традиционалним погледима на формализам. Аутор посебну пажњу обраћа на проблем ревалоризације теорије реторике код формалиста. Тим поводом аутор пореди теорију «одступања» Т. В. Цвигун с дискусијом С. Нонаке, која је посвећена ревалоризацији зборника «Језик Лењина» на фону распрострањене семантике у тадашњем свету. По мишљењу аутора чланак Нонаке успешно карактерише намеру појединих формалиста да иду иза границе песничког језика у правцу примењене лингвистике.

Кључне речи: формализам, реторика, «Језик Лењина», семантика, примењена лингвистика.

(Endnotes)

* Содержание сб. «Возвращаясь к русскому формализму: язык, медиа, познание.»

Вступ. ст. После века теорий литературы: чтобы перечитать русский формализм с новой точки зрения.

Часть 1. Воскресающая поэтическая лингвистика.

Х. Кайзава. Феноменология поэтического языка, или между голосом и знаком: по поводу «Проблемы стихотворного языка» Ю. Тынянова.

Н. Яги. Воображение, направленное на голос: поэтика Б. Эйхенбаума.

Е. Охира. Поэтическая функция лик Януса: формализм в структуралистской поэтике Р. Якобсона.

Часть 2. Переписывая карту идей.

Т. Накамура. Преодоление или боязнь: формалисты в истории.

В. Гречко. Возвращающие периферии: русский формализм и преобразование «доминанта».

С. Китами. Язык и формирование мира: теория языка в период русского религиозного возрождения и формализм.

Часть 3. Формализм переходит границу литературы.

А. Хасэгава. Формалистские мгновения в кино сталинского периода.

Ч. Сато. Возможность геометрической формы: в случае В. Шкловского.

А. Такэда. Ю. Тынянов и «кризис истории».

С. Нонака. Семантика поэзии и пропаганды: что больше всего хотел делать Ю. Тынянов.

** Содержание сб. «Язык Ленина»

Виктор Шкловский. Ленин как деканонизатор

Борис Эйхенбаум. Основные стилевые тенденции в речи Ленина

Лев Якубинский. О снижении высокого стиля у Ленина

Юрий Тынянов. Словарь Ленина-полемиста

Борис Казанский. Речь Ленина (Опыт риторического анализа)

Борис Томашевский. Конструкция тезисов

Ефим Курганов
Хельсинкский университет
Отделение современных языков
abulafia@list.ru

АЛЕКСАНДР ПУШКИН И ПРИТЧИ ЦАРЯ СОЛОМОНА

В статье рассматриваются ветхозаветные источники двух последних строк пушкинского «Памятника»: Притчи царя Соломона и комментарий к ним, данный в трактате «Шаббат».

Ключевые слова: Пушкин, «Памятник», притчи Соломона, Шаббат.

The paper analyzes the Old Testament sources of the last two verses of Pushkin's poem "The Memorial": King Solomon's stories and a comment on the from the Tractate Shabbat.

Keywords: Pushkin, The Memorial, Solomon's stories, Shabbat.

Как давно уже установлено, Пушкин в своем стихотворении-завещании «Памятник» в первую очередь опирался на два поэтических «Памятника», оды Горация и Державина. Все так. Но знаменитые финальные строчки пушкинского стихотворения (а именно о ней сейчас и пойдет речь) обращение к упомянутым текстам мало в чем проясняет. У пушкинской формулы «Хвалу и клевету приемли равнодушно, И не оспори-вай глупца» был совершенно особый источник, ни к Горацию, ни к Державину, кажется, никакого отношения не имевший.

Эта знаменитейшая пушкинская формула венчающая завещание поэта, не могла не привлекать внимание исследователей. Но они, как правило, при этом и ограничивались одной отсылкой.

Л. В. Пумпянский еще в 1923 году (правда, опубликован был его текст в 1977-м) дал следующий комментарий к финальной строчке «Памятника»:

«Ст. 4 («И не оспори-вай глупца»). Предусмотрен альбомом Онегина. О праведный Боже, «Памятник» заканчивается цитатой из альбома Онегина» (Пумпянский 2000: 209)

Иными словами, Пумпянский вместо того, чтобы объяснить происхождение финала, сослался на самого Пушкина, показав (и это важно), что поэт еще ранее облюбовал строчку «И не оспори-вай глупца».

Полностью по следам Пумпянского пошел Ю. М. Лотман. В 1983 году он писал, даже не подумав сослаться на наблюдение Пумпянского:

«Тексты альбома Онегина близки к ряду непосредственных высказываний Пушкина и имеют лирический характер. Ср.: «... и не спорь с глупцом» = «И не оспаривай глупца» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный»)...)» (Лотман 1983: 216).

Кстати, уточню, это не было «непосредственное высказывание Пушкина»: поэт явно опирался на один из важнейших источников человеческой культуры = Библию, а именно Притчи царя Соломона. Но об этом в свое время.

Если Лотман знаком был с работой Пумпянского и просто не сослался на нее, то Владимир Набоков, независимо от Пумпянского, текст которого о «Памятнике», напоминая, был издан лишь в 1977 году, в 1964 году выпустил свой комментарий к *Евгению Онегину* и там сделал аналогичное наблюдение. Более того, писатель уже не ограничился ссылкой на слова «не спорь с глупцом» из альбома Онегина и дал наконец-то истолкование финальной строчки «Памятника», чего не удосужились сделать профессиональные пушкинисты:

«А последний стих, хоть и обращенный якобы к критикам, лукаво напоминает, что о своем бессмертии объявляют лишь одни глупцы!» (Набоков 1998: 277)

Да, объяснение наконец-то сделано, но оно совершенно фантастическое. Набоков ошибся. Завершая свое поэтическое завещание, Пушкин отнюдь не иронизировал и не лукавил, а утверждал свое творческое кредо, обращаясь при этом к Священному Писанию а именно к Притчам царя Соломона, которые как раз и содержат ключ к финальной строчке «Памятника».

Напомню четвертый стих 26-й главки Притч:

«Не отвечай глупому по глупости его,
чтобы и тебе не сделаться подобным ему» (Библия 1989: 877).

Но история-то наша не простая. Есть еще и пятый стих 26-й главки Притч и он как будто прямо противоречит четвертому:

«Но отвечай глупому по глупости его,
Чтобы он не стал мудрецом в глазах своих» (Там же).

Что же сделал Пушкин? Он просто отбросил пятый стих 26-1 главки Притч царя Соломона и взял за основу четвертый. Но ведь в божественном тексте никак могут соседствовать тексты которые прямо противоречат друг другу Не так ли? И соседство четвертого и пятого стихов намеренно. Как же объяснить такое соседство? В чем тут смысл?

В христианском комментарии к Притчам царям Соломона фиксируется глубокий авторский умысел в соположении четвертого и пятого стихов, и это совершенно справедливо. Но далее богослов пробует объяснить причину такого умысла и терпит явное фиаско:

«Кажущееся противоречие между этими двумя стихами = плод авторского умысла: здесь игра слов на двух значениях выражения «по глупости его»; в ст. 4 автор становится на точку зрения мудрого, а в ст. 5 на точку зрения глупца» (Там же: 1960).

Автор Притч, то есть царь Соломон, никак не мог встать на точку зрения глупца. Тут дело не в позициях мудрого и глупого, а в принципиально разных ситуациях, требующих разного реагирования.

То, что не смогли сделать христианские богословы, сделали ученые мужи = персонажи Талмуда.

Открываем трактат «Шаббат», лист 30б, там как раз и дается исчерпывающий комментарий к 4 и 5 стихам 26 главки Притч царя Соломона:

«Написано: «Не отвечай глупцу на глупости его, чтобы и тебе е сделаться подобным ему» (Притчи 26 : 4); и так же написано: «Отвечай глупцу на глупости его, чтобы не казался он мудрым в глазах своих» (Там же, 26: 5). Здесь нет противоречия. Одно дело = в мирских пререканиях, другое = в спорах о Торе» (*Вавилонский Талмуд* 2001: 86).

В общем, в мирских делах спорить с глупцом не стоит, а вот в вопросах высшего порядка разоблачение глупца необходимо.

Вот современный комментарий к этому эпизоду:

«Случаи, приведенные в этом фрагменте, объединяет тема, как следует поступать мудрецу, когда ему задают наглые или глупые вопросы. Он должен сдерживать гнев и проявлять максимальную терпимость, зная когда лучше смолчать, а когда ответить соответственно уровню понимания задавшего вопрос. В двух первых историях спрашивающие = безумцы или люди, намеренно бросающие мудрецу вызов. Тогда правильнее не отвечать, предоставить ситуации разрядиться. Другое дело, когда ученик отпускает ироническое замечание по поводу сказанному наставником. Когда речь идет об изучении Торы, такое замечание не оставляют без ответа» (Там же: 97).

Итак, комментаторы пушкинского «Памятника» не разобрались в Пушкине, не учли Притчи царя Соломона как один из его источников, а сам Пушкин при всем своем интересе к этому разделу Ветхого завета не пожелал, не успел, не удосужился вдуматься в тот факт, отчего в в священном тексте рядом поставлены стихи, намеренно противоречащие друг другу.

ЛИТЕРАТУРА

- Библия*. Четвертое издание. Брюссель: Жизнь с Богом. 1989.
- Вавилонский Талмуд*. Антология Аггады. Т. 1. Иерусалим – М.: Издание А. Штейнзальца, 2001.
- Лотман Ю. М. *Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий*. Л.: Просвещение. 1983.
- Набоков В. В. *Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»*. СПб.: Искусство. 1998.
- Пумпянский Л. В. *Классическая традиция*. М.: Языки русской культуры. 2000.

Јефим Курганов

АЛЕКСАНДАР ПУШКИН И ПРИЧЕ ЦАРА СОЛОМОНА

Резиме

У раду се одгонетају два последња стиха знамените Пушкинове песме «Споменик». Иако су Ј. Лотман и В. Набоков саставили исцрпне коментаре уз Пушкинова дела, они нису открили у завршним стиховима ове песме цитат из прича цара Соломона у Старом завету. Да бисмо поткрепили нашу тврдњу, позивамо се на коментар уз приче цара Соломона, дат у трактату «Шабат», где се убедљиво тумаче противречности Соломонових мудрости.

Кључне речи: Пушкин, «Споменик», приче Соломона, Шабат.

Драшко Дошљак
 Универзитет Црне Горе
 Филозофски факултет
 drasko.d@t-com.me

ПРЕЗИМЕНА ЦРНОГОРСКИХ КОЛОНИСТА У ВОЈВОДИНИ

У овом раду аутор са лингвистичке стране анализира презимена Црногораца колониста у Војводини у периоду од 1919–1941. године. Анализа обухвата фонд од 770 презимена скоро са цијеле територије данашње Црне Горе. Разврставање грађе је извршено према патронимијским основама од којих су анализирана презимена настала. Анализом су обухваћена и деапелативна презимена, детопоними и презимена нејасне мотивације. Творбеном анализом је закључено да је најчешће заступљен суфикс -овић/евић, затим суфикс -ић, -ин, -ац, -ак. Забиљежен је и један број сложених презимена.

Кључне ријечи: Црна Гора, Црногорци, колонисти, Војводина, презиме, лично име.

In this paper the author analyzes from a linguistic viewpoint the surnames of Montenegrin colonists in Vojvodina in the period 1919–1941. The analysis focuses on the corpus of 770 surnames from an almost entire territory of the present-day Montenegro. The classification of the material was done after the patronymic bases from which the analyzed surnames were formed. The analysis includes deapellative surnames, detoponyms and surnames of uncertain motivation. After the word formation analysis, it was concluded that the most frequent suffix is -ović/ević, followed by -ić, -in, -ac, -ak. A certain number of complex surnames were identified as well.

Keywords: Montenegro, Montenegrins, colonists, Vojvodina, surname, personal name.

Колонизација Црногораца у Војводину од 1919–1941. године није до недавно била са научне стране темељно обрађивана. Било је спорадичних ситнијих радова, те је скорије објављена обимна студија Слободана Б. Медојевића „Црногорци у Војводини – колонизација 1919–1941.“ ову тему заокружила на темељан начин. Ова студија, са друге стране, пружа обиље материјала за даља проучавања. Обимна грађа ове књиге биће драгоцјена за даља социолошка, културолошка и лингвистичка сагледавања.

Дио ономастичке грађе садржан у овој књизи је и предмет нашег истраживања. Заправо, интересовање смо усмјерили на лингвистичка сагледавања презимена Црногораца – колониста, наводећи територијалну припадност презимена, вршећи њихову класификацију и творбу.

Провођење аграрне реформе и колонизације у Војводини у склопу аграрне реформе и колонизације у Сјеверним крајевима, омогућавало је да се један број црногорских породица надијели земљом и колонизује у Војводину. Сјеверни крајеви су иначе били предвиђени за колонизацију добровољаца из ослободилачких ратова Србије и Црне Горе. Како је економска ситуација у Црној Гори била врло неповољна, један број Црногораца, који је имао услове за стицање борачко-добровољачког статуса, укључује се у процес аграрне реформе и колонизације. Њих у односу на укупан број колониста надијељених земљом и колонизованих у Војводини није било много (...), али су чинили значајан удио у укупном становништву Црне Горе (Медојевић 2014: 16).

Да се аграрна реформа наметнула као актуелно питање и да ће започети њено спровођење у Краљевини СХС показао је већ Проглас Регента Александра Карађорђевића од 24. 12. 1918. / 6. 01. 1919. Проглас је представљао основу за правно регулисање аграрне реформе у КСХС, започето доношењем Претходних одредби за примјену аграрне реформе 25. 02. 1919. (в. Васовић 1959: 54).

У периоду од двадесетак година процеса колонизације Црногораца, статус добровољаца био је законски регулисан више пута. Добијањем овога статуса дефинисало се, поред осталог, и право на дођелу земље у процесу Аграрне реформе и колонизације.

Колонизација Војводине становништвом из динарских крајева, од чега је безмало 1000 породица било поријеклом из Црне Горе, преплитала се са процесом формирања нових насеља и тако чинила континуирани историјски процес у периоду 191–1941. године. Најинтензивнији ток када су Црногорци у питању имала је у периоду 1921–1933. године (в. Медојевић 2014: 79).

Колонисти су добили земљу – имања у сљедећим мјестима Војводине: Банатско Александрово, Банатски Аранђеловац, Банатски Деспотовац, Банатско, Карађорђево, Банатско Ново Село, Банатска Суботица, Баваниште, Борча, Црепаја, Чента, Делиблато, Долово, Ечка, Гај, Горња Мужља, Иђош, Кикинда, Ковачица, Ковин, Краљевићево, Мали Жам, Мраморак, Нови Бечej, Нова Црња, Нови Кнежевац, Орловат, Овча, Панчево, Перлез, Руско Село, Самош, Селеуш, Српска Црња, Стајићево, Старчево, Уздин, Тоба, Томашевац, Велики Гај, Велика Греда, Велико Средиште, Вадимировац, Војловица, Војвода Степа, Врањево, Вршац и Зрењанин.

Насељавањем Војводине, након извјесног времена, мјеста која су насељена Црногорцима добијала су и нове називе, нпр.: Његошево, Ловћенац, док једно насеље у близини Бачког Петровог Села мјештани зову Мала Црна Гора.

Доласком у Војводину, Црногорци су са собом понијели Славу, сјећање на завичај, лично, породично име и презиме. Расељавањем становништва, (економске околности, ратови, и сл.) селе се и презимена. Новонасељени простори се ономастички богате. Презимена се и у новонасталим окол-

ностима задржавају. Ријетки су случајеви узимања другог презимена, али се и то дешавало онда када се желио сакрити идентитет.

Презимена су темељани показатељи етничког и језичког трајања. У њима су сачуване старе језичке појаве, семантичка обиљежја, а уједно су и свјedoци материјалне и духовне културе народа у којима су настала и у којима се чувају. Презимена садрже и језичке и ванјезичке елементе и тамо гдје су настајала и тамо гдје су у употреби. Наши преци, у давној прошлости, нијесу имали презимена. Ми данас добијамо прво презиме па лично име. У ранијим епохама, у околностима другачијег начина живота и нивоа друштвеног развоја, презиме није било ни потребно нити је могло имати некакву посебну важност. Развојем друштва ствара се потреба за увођењем и презимена, да би у другој фази оно постало насљедна категорија. Презиме је то помоћу којег вршимо, између осталог, идентификацију појединца у друштву. Оно је и показатељ да је неко постојао и да постоји.

Настанак презимена везујемо уз феудални поредак кад се породица организује као крвна и производна јединица, укључена у сталез повлашћених или у сталез потлачених. Племићима су она била поглавито потребна зато да осигурају насљедна права, да баштине углед, положај и иметак, да сачувају за потомство стечене повластице. Истакнути људи тога доба, да буду у духу тадашњег хуманизма, своја презимена латинизују: И. Луциус (= Лучић), и сл., траже генеалогичку својега рода у некој угледној римској породици. У доба грађанског друштва, кад се почињу обликовати нације, будити национална свијест и ширити национални и културни препород, ова појава више није била актуелна. Обичном слоју друштва преостало је да се само организује у различите братственичке скупине. Упис у такве видове организације није био могућ само помоћу личног имена. Стога се уз лично име морао додавати још који пријевак: уз име се додаје занимање, поријекло, и сл. Ови и слични пријевци су, управо, зачетак будућих презимена (в. Шимуновић 1985: 15–16).

У примитивним заједницама, које су с временом постајале све веће и многобројније, лично или индивидуално име није било довољно, јер су та имена често код више појединаца, који су припадали истој или другој заједници, била иста или слична. Да се задовољи све већа потреба, која је расла с бројем становника и са све сложенијим односима, развио се врло рано систем филијације, тј. поред личног имена наводила се и ознака оца, гђекад и мајке, а из таквих ознака изашла су постепено права презимена на -ић, -евић, -инович. Филијација је боље задовољавала потребе у деноминацији човјека него првобитни једноимени систем голог личног имена, што су га наши преци донијели из своје прадомовине (Рогић 1966: 38).

Најстарији писани споменици у Црној Гори нам показују развој антропонимског система у сљедећем правцу. Прије освајања Црне Горе од стране Турака, овдје је владао једноимени систем, односно тзв. систем голог имена. Али развој друштвеног живота наметао је да се људи поред личног имена деноминују по надимцима, занимању, по очевом имену, и сл.

Овај процес је био настављен и неометано само у оним крајевима који нијесу били под турском окупацијом, а у осталим крајевима је био заступљен. Као и сви оријентални народи, ни Турци нијесу знали за систем двају имена, додуше нијесу га познавали ни Стари Грци, већ имена стварају према непосредном претку, мијењајући га код сваког кољена. Сталан антропонимијски систем двају имена у Црној Гори се јавља тек крајем 19. вијека (уп. Миљан Вуков, Марко Миљанов, и сл.). Данашњи антропонимијски систем се усталио почетком 20. вијека.

Из књиге Слободана Б. Медојевића: „Црногорци у Војводини – колонизација 1919–1941“ ексерпирани смо 770 презимена. Од укупно 2.883 особа које су обухваћене колонизацијом, највише њих је носило сљедећа презимена: Ивановић – 51, Поповић – 47, Пејовић – 41, Ковачевић – 40, Вуковић – 38, Абрамовић – 37, Митровић – 37, Божовић – 33, Јовановић – 33, Николић – 32, Мартиновић – 29, Перовић – 29, Павићевић – 24, Радоњић – 23, Ђуровић – 21, Војводић – 22, Вујовић – 22, Пешић – 22, Ђукић – 19, Станишић – 19, Калуђеровић – 17, Кнежевић – 17, Вукотић – 16, Милић – 16, Обрадовић – 15, Раичевић – 15, Радовић – 15, Контић – 15, Копривица – 15, Брајовић – 14, Четковић – 14, Докнић – 14, Драшковић – 14, Шћекић – 14, итд.

Како се види из Рјечника ових презимена (прилог у овом раду), она су везана скоро за читав простор данашње Црне Горе. У периоду колонизације Црна Гора је припадала Зетској бановини а била је подијељена на срезове и општине. Како колонизација није захватила плавско-гусињску област, као ни рожајски крај, из тих разлога и нема презимена из ових области.

Класификација презимена

У прву групу презимена (она су најфреквентнија) спадају она настала по личном имену оца (патроним) и она која су настала по личном имену мајке (матроним). Код ових презимена је јасно видљива веза са непосредним претком. Ова веза је граматички исказана присвојним суфиксима: -ов, -ев, -ин. Овим суфиксима се придружују наставци: -ић, -ац/-ец, -ак/-ек, -ица. Набројани наставци су у почетку имали функцију умањивања. Овђе спадају сљедећа презимена: Анђић, Ацајлић, Аковић, Бацковић, Богићевић, Цимбаљевић, Цвијановић, Чејовић, Ћетковић, Добрашиновић, Добриловић, Драгутиновић, Ђукановић, Ђуровић, Ераковић, Филиповић, Гвозденовић, Ивановић, Иванишевић, Јанић, Јовићевић, Јуришевић, Крсмановић, Лаковић, Лазовић, Љубановић, Миловић, Миличковић, Мијатовић, Миладиновић, Ненадић, Николић, Нишавић, Обреновић, Ојданић, Павићевић, Петковић, Радоњић, Раичевић, Разић, Симовић, Стијовић, Стефановић, Шабовић, Шћепановић, Тодоровић, Томашевић, Трифуновић, Урошевић, Видић, Вучковић, Вукашиновић, Вукадиновић, Вујадиновић, Зајовић, Зеновић, Живковић, и сл.

За нека презимена из ове групе не можемо са сигурношћу констатовати да ли су патроними или матроними (Ојданић, Нишавић), али је видно да је значајно доминантнији број патронима. То је и разумљиво када знамо да су се презимена наслеђивала од мушког претка, а врло ријетко по женској линији, изузимајући удовице, затим угледне жене, или када се дијете роди ван брака а отац га не признаје.

Другу групу презимена чине она презимена која су настала од надимака. О овој врсти презимена Петар Шимундић (1985: 30) наводи да због сачувана значења и богате мотивике и метафорике, важни су показатељи многих друштвених односа у времену њихова настанка и стога су врло важна и изван језичног занимања.

Не треба сметнути са ума да су нека од презимена из ове групе била лична имена профилактоичког типа. Овој групи презимена припадају: Буздован, Бијеловић, Брковић, Црвенко, Ћеловић, Ћоровић, Ћетковић, Дебељевић, Глишовић, Глушчевић, Глушац, Грбовић, Грубач, Кокот, Клапавица, Кривокапић, Пустахија, и сл.

У трећу групу презимена убрајамо она презимена која су настала по националној припадности, по мјесту живљења, по крају одакле потичу, и сл. Ова презимена су врло драгоцјена када проучавамо процесе миграција становништва. У презимена етнонимског и етничког поријекла спадају: Боснић, Богетић, Бјелица, Црногорац, Црнојевић, Дробњак, Ераковић, Котарац, Кртолица, Куч, Маинић, Пипер, Рубежанин, Шекуларац, Турчиновић, Ускоковић

Четврта група презимена окупља она која су мотивисана занимањем претка. Ова група презимена спада у млађу групу. Ту спадају: Бубања, Борозан, Цимбаљевић, Ћатовић, Говедарица, Кораћ, Ковач, Ковачевић, Ковачић, Лубурић, Стругар, Уљаревић.

Презимена настала од назива друштвене, државне и црквене хијерархије су слједећа, пета група: Бановић, Барјактаровић, Беговић, Царичић, Ћаконовић, Ћаковић, Калуђеровић, Капетанић, Кнежевић, Краљ, Краљевић, Крунић, Масоничић, Оца, Поповић, Војводић.

Презимена са фитонимском основом, као шеста група, су слједећа: Боровић, Церовић, Цветковић, Јаблан, Јаворовић, Копривица, Кртолица, Крушчић, Липовина, Рашћанин, Смиљанић, Врбица,

Презимена настала од сродничких термина у овом презименику, као седма група, јесу: Бабић, Бабовић, Дајковић, Дедајић, Дедић, Дедовић, Ћедовић, Старчевић.

Презимена од зоонимских основа, седма група, су: Голубовић, Грозданић, Лабудовић, Међедовић, Орловић, Пешикан, Тичић, Зец, Зечевић, Зековић, Змајевић.

У групу презимена насталих по боји, осма група, тзв. „колорна презимена“, убрајамо: Бељин, Бијеловић, Бјелетић, Бјелица, Бјелогрић, Црнојевић, Црвенко, Мркаић, Мркајић, Мркић, Зеленчић.

У посебну групу презимена спадају она која су настала под утицајем страних језика и култура. Овдје спадају она презимена која су код нас

дошла под утицајем, посебно, италијанског, албанског, и турског језика: Албијанић, Борозан, Дрецун, Каписода, Куч, Орландић, Секулић, Секуловић, Шабан, Шаин, Шамшал, Шољага, Шкеровић.

Разврставање презимена у поменуте групе показује да поједина презимена не припадају строго само једној групи већ их можемо, с разлогом, уврстити у више група. Тако, нпр., презиме Голубовић (презиме са зоонимском основом) можемо сврстати и у презимена групе патронима (Голубов син), али је име претка, које је у основи презимена зоонимског карактера. Слична је ситуација и са презименима: Грозданић, Лабудовић, Зековић, Боровић, и сл.

Творбена анализа

Имамо групу презимена која су идентична са личним именом, ту спадају: Богавац, Јаблан, Лакић, Радоман, Медин, Пераш, Роган, Шаин, Зоран. Од апелатива су слједећа презимена: Пешикан, Зец, Шљука, Лубарда, Меденица, Капа, Глушица, Глеђ.

У основи већине презимена је мушко лично име, док је скоро незнатан број презимена која су изведена од женског личног имена: Анђић, Бутрић, Девић, Докнић, Ђукић, Ђурђић, Фемић, Гојнић, Јанић, Јекнић, Јелић, Кадић, Марић, Миличић, Настић, Недић, Нишавић, Ојданић, Павић, Сарић, Сенић, Спасић, Стојић, Видић, Вишњић. Но, овдје морамо бити опрезни и код ове подјеле јер је у неким случајевима тешко раздвојити мушко и женско лично име.

У творби патронима најфреквентнији је суфикс *-овић* 283/ *-евић* 81: укупно 364 потврде: Абрамовић, Барјактаровић, Булатовић, Марковић, Милуновић, Павловић, Симоновић, Стијеповић, Шаровић, Томановић, Вучковић, Андријевић, Батрићевић, Дапчевић, Гопчевић, Иванишевић, Кнежевић, Маркићевић, Милићевић, Павићевић, Радојевић, Урошевић, Васиљевић, Вукићевић и сл.

Презимена изведена наставком *-ић* потврђена су са 149 облика: Аковић, Алексић, Бакић, Ђупић, Дожич, Ђукић, Гривић, Јанић, Кекић, Лечић, Лучић, Милић, Никић, Остојић, Пешић, Сенић, Шћекић, Томић, Вукшић, Жижич, Жугић, и др.

Међу презименима, али са ниском заступљеношћу, имамо и суфиксе: *-ица* (10), *-ац* (6), *-ан* (5), *-ар* (4), *-ак* (4), *-ин* (3).

Сложена презимена су непродуктивна категорија међу ексцерпираним, ту су: Бјелогрлић, Газивода, Калађурђевић, Кривокапић, Кршикапа, Попивода, Цицимил.

У Рјечнику презимена коришћене су слједеће скраћенице:

АН = Андријевица, Б = Брдски, БА = Беране, БИ = Биоче, БЈ = Бјелопавлићи, БК = Бока Которска, БН = Брдска нахија, БЊ = Бањани, БП = Бијело Поље, БУ = Будва, ЦН = Црмничка нахија, ЦН = Црногорска

нахија, ЦР = Црмница, ДГ = Даниловград, ДМ = Доња Морача, ДР = Дробњак, ДУ = Дурмитор, ГД = Глухи До, ГМ = Горња Морача, ХН = Херцег Нови, ЈЕ = Језера, КА = Катунски, КАЛ = Калуђорац, КМ = Комани, КН = Катунска нахија, ЛР = Лијева Ријека, Љ = Љешанска, МА = Мартинићи, ММ = Манастир Морача, МО = Морача, ЊЕ = Његуши, ПА = Паштровски, ПА = Павковићи, ПЕ = Петровац, ПР = Претине, ПИ = Пива, ПЈ = Пјешивци, ПО = Поља, ПП = Пивска планина, ПР = Приморски, ПТ = Петрушинска, ПВ = Пљевља, РИ = Рисан, РЈ = Ријечки, РН = Ријечка нахија, РВ = Ровци, СО = Сотонићи, ШС = Шестанско-селачки, ШВ = Шавник, ВА = Васојевићи, ВП = Вирпазар, ЗБ = Зетско-брдски, ЗЕ = Зета

Рјечник презимена

Абрамовић, НК, ЦТ, Аврамовић, ПР, Аграмовић, НК, Ацајлић, КО, Аџић, НК, Аковић, БА, Албијанић, НК, Алексић, НК, Андрић, ПЕ, Андријевић, МА, Андроновић, КАЛ, БР, Анђић, БА, Анђус, КО, БК, Антоновић, НК, КО, ДГ, Арменко, БР, Атијанић, ЦТ

Бабић, ДГ, БА, Бабовић, БА, Бацковић, НК, Баћовић, НК, Бајагић, ПИ, Бајчетић, НК, Бајић, ПВ, БА, ПВ, Бајковић, КО, Бајовић, НК, Бакић, ДМ, Балић, КО, Балтић, КО, Баљевић, ПГ, Банићевић, ЦТ, Бановић, ЦТ, Бањовић, КН, Барбић, БК, Барјактаровић, БА, Баровић, ЦТ, ДГ, Башић, БА, Башовић, БК Батрићевић, ЦТ, ДГ, УЛ, Бауцал, ЦТ, Беатовић, НК, Бечић, КО, БК, Бећир, ЦТ, Беговић, ДГ, Бељин, КО, Бешовић, ЦТ, Бијеловић, НК, Бјеладиновић, БК, Бјелетић, БК, Бјелица, ДГ, Бјелогрлић, БК, Благојевић, ША, Блечић, ША, Богавац, БА, Богдановић, ЦТ, Богетић, КО, ДГ, Богићевић, ДГ, Богуровић, КЛ, Бојанић, НК, Бојичић, НК, БК, Бојковић, КО, БК, Бојовић, НК, БА, Борета, БК, БД, Боровић, ЦТ, Борозан, ЦТ, Боснић, БК, Бошковић, НК, ММ, ДГ, КЛ, НК, Божовић, ЦТ, НК, КО, НК, КЛ, БА, ПГ, Брајовић, ЗБ, Б, З, ДГ, Бранковић, БК, Брашанац, БК, Братовић, БК, Бргуљан, БК, Брковић, ДГ, Брновић, З, Бубања, БА, Бучић, БА, Бућин, БК, Бујановић, БК, Бујишић, ЦТ, Букилица, БК, Буковић, КО, Булатовић, КЛ, ПГ, ДГ, Булајић, НК, Бурић, ДГ, Бурзан, ЦТ, Бутрић, БА, Буздован, БК

Варезић, ПИ, Василић, КО, Васиљевић, НК, Васовић, АН, Вавић, НК, Вековић, БА, Велашевић, ЦТ, Велимировић, БК, Вељић, БА, Вельовић, БТ, Вешовић, ВА, БА, Вицковић, ЦТ, Видић, БК, Видовић, КО, Вигњевић, НК, Вишњић, БК, Вјековјећа, БА, Влаховић, МО, КЛ, КО, Водовар, КО, Воиновић, БА, Војковић, БК, Војновић, НК, Војводић, ЦТ, ДГ, Воротовић, ПГ, Врачар, НК, Вранковић, КО, Врбица, ЦТ, Вучелић, БА, Вученовић, КО, Вучетић, АН, Вучић, БК, Вучићевић, БК, КО, Вучинић, ПГ, Вучковић, ЗЕ, ЦТ, Вучуровић, НК, БК, КО, Вујачић, НК, Вујадиновић, ПГ, Вујановић, БР, ЦТ, Вујичић, НК, Вујић, ДГ, Вујисић, КЛ, Вујковић, КО, Вујошевић, ЗЕ, ЗБ, ЦТ, ПГ, Вујовић, РН, Љ, НК, БЈ, БР, ЦТ, Вукадиновић, ДГ, Вукајловић, БК, Вукаловић, НК, НК, Вуканић, БР, Вукановић,

ПГ, Вукашиновић, Б, ПГ, Вукчевић, ПГ, Вукићевић, БА, Вукмановић, ЦТ, Вукмировић, БК, Вукосављевић, НК, СО, Вукотић, НК, КО, Вуковић, КА, КО, АН, ПО, БР, ДГ, БА, Вуксановић, ЦТ, КО, Вукшић, КО, Вулановић, ЦТ, Вулетих, ДГ, Вулевић, БА, Вушуровић, ЦТ

Гардашевић, ЦТ, Газивода, ЦТ, Гезовић, НК, Гиговић, БД, КО, Глеђ, КО, Глигових, КО, НК, Глишовић, БК, Глобаревих, РИ, Глогар, КО, Глушац, НК, Глушчевих ЦТ, Глушица, НК, Гојић, БК, Гојнић, ПГ, Головић, НК, Голубовић, БА, Гомилановић, ЦТ, Гопчевих, ЦТ, Говедарица, НК, Грацун, КО, Грбовић, НК, Греговић, КО, БР, Гргур, НК, Гргуровић, ДГ, Гривић, КО, Грозданић, ДГ, Грубач, ПП, Грујичић, ЦТ, Грујић, ПГ, Груповић, БН, ДГ, Гвозденовић, ЦТ

Дабановић, ЦН, ШС, Дапчевић, КО, БУ, ЦТ, Дабиновић, КО, Дачевић, БК, НК, Дајковић, НК, Дамјанчевић, ЦТ, Дамјановић, ПВ, Давидовић, КО, БР, Дебелјевић, БК, Дедајић, ША, Дедић, ПГ, Дедовић, БА, Делевић, БА, Делибашић, НК, Делић, БЈ, Деретић, НК, Девих, БА, Дивановић, БК, БУ, Добрашиновић, БЕ, Добричанин, КЛ, МО, ПГ, Добриловић, ША, Додер, НК, Докнић, НК, Домазетовић, З, Донковић, КО, Дошљак, БА, Дожић, КЛ, Драганић, НК, Драгојевић, ВА, Драгојловић, БК, Драговић, Б, ЦТ, Драгутиновић, ДГ, Драшковић, НК, КЛ, ГМ, КО, ЦТ, Дрецун, ЦТ, Дринчић, НК, Дрљевић, ДМ, Дробњак, КО, Дубак, БА, Дучић, ПВ, Дулетић, БУ, КО, Дупић, КО

Ђаконовић, УЛ, КО, БР, Ђаковић, БА, Ђедовић, БК, Ђекић, АН, Ђиновић, ПГ, Ђоновић, ЦТ, Ђукановић, НК, Ђукић, ША, КО, БА, БК, Ђуковић, БЊ, КО, ДГ, НК, Ђурановић, НК, ЦТ, Ђурашевић, КО, ЦТ, Ђурашиновић, ЦТ, Ђурашковић, ЦТ, БА, Ђурђић, БА, Ђуричковић, ДГ, Ђурић, ЦТ, Ђуришић, БА, Ђурковић, НК, ЦТ, БК, ША, Ђуровић, НК, ДГ, МА, БР

Елезовић, НК, Ераковић, НК

Живановић, Б, Живковић, КЛ, ША, Жижић, НК, Жмукић, БК, Жугић, НК, Жунић, БЈ, Жуњић, ДГ

Заћиранин, ЦТ, Зајовић, БК, Замбелић, БК, Зец, КО, БР, Зечевић, БА, НК, Зековић, БЈ, Зеленчић, КО, Зеновић, КО, БД, БР, Змајевић, ПВ, Зоран, КО, Зотовић, КО, БК, Зубер, БК, Звицер, НК

Иковић, БК, Иличковић, ЦН, Илић, БК, МО, Иванчевић, БК, БД, ПГ, Иванишевић, ПГ, Иванковић, КО, Ивановић, БК, ПТ, ЗЕ, ЦН, НК, БД, ЦТ, ДГ, КО, ПГ, Иветић, БД, Ивезић, БК, Ивовић, БА

Јаблан, ЦТ, Јакшић, БК, Јановић, КО, Јаничић, БК, Јанић, БА, Јанковић, РВ, НК, УЛ, КО, ХН, Јањушевић, НК, Јарамаз, НК, Јауковић, НК, Јаворовић, НК, Јекнић, ДГ, Јелић, НК, БА, Јелушић, БЈ, Јочић, ДГ, Јокановић, НК, ПИ, ДР, НК, Јокић, ВА, НК, КО, Јоксимовић, БА, Јошановић, ША, Јотановић, НК, Јованић, НК, Јовановић, Б, ЦТ, ДГ, ЗЕ, НК, Б, Јоветић, ЦТ, РН, Јовичић, БК, БД, Јовић, ЦТ, ПВ, Јовићевић, РЈ, ЦТ, Јововић, НК, ДГ, БР, ЦТ, Јуришевић, БК

Кадих, КЛ, Калађурђевић, БК, Калезић, ЗЕ, ДГ, Калуђеровић, КА, БЈ, КО, БД, ЦТ, Капа, ЦТ, Капетанић, НК, Каписода, КО, Караџић, НК, Карличић, БА, Кастратовић, БА, Кашћелан, БК, Кажанегра, КО, Кецојевић,

НК, Кекић, БК, Кековић, КН, ДГ, Кентера, КО, Кешелевић, БК, Кикановић, КО, Килибарда, НК, Клаћ, БК, БД, Клапавица, БР, Клисич, БР, Кнежевић, НК, КО, БК, Којић, БК, Кокот, КО, Комар, БК, Коматина, ВА, БА, Комленић, НК, Комненић, НК, Контић, НК, Копривица, НК, Кораћ, БА, Косић, БК, Костић, НК, ПГ, ЦТ, Котарац, НК, Ковач, НК, Ковачевић, ДР, ДГ, НК, ЦТ, КО, ПГ, Ковачић, БК, Краљ, КО, Краљевић, НК, КО, Краповић, КО, Крцуновић, НК, Кречковић, БК, Крека, БК, Кривокапић, ЦТ, НК, Кркелић, БЈ, Крсмановић, НК, Крстајић, НК, Кршикапа, ША, Кртолица, ЦТ, Крунић, НК, Крушчић, ЛР, Куч, БА, Кујачић, БК, КО, Кујовић, БА, Кујунџић, НК, Куљача, БД, Кундачина, БК, Кустудић, КЈ, НК

Лабудовић, БА, Лаиновић, ВА, Лакетић, ПГ, Лакић, ДГ, Лакићевић, МО, Лаковић, ДГ, Лакушић, БР, ЛР, Лалатовић, Б, ЗБ, БЈ, НК, Лалевић, БА, Лаличић, ЦТ, Лалић, БА, Лалошевић, БК, Лаловић, НК, Лаушевић, ША, Лазаревић, БА, КЈ, Лазовић, ПГ, Лечић, БК, Лекић, ВА, Лековић, НК, Лијешевић, КО, Липовина, ЦТ, Лондровић, БК, Лопичић, ЦТ, Лопушина, ША, Лубарда, ЦТ, Лубурић, ША, Лучић, БК, МО, КО, БД, Лукић, ПГ, Луковић, НК, ЗЕ, Лушић, БК

Љешевић, НК, БР, Љубановић, КО, Љумовић, ПГ

Маџановић, БК, Мачић, БК, КО, Маговчевић, НК, Магуд, КО, Маинић, БК, Максимовић, КО, Малетић, БК, Малишић, БР, Маловић, НК, Маљић, ВА, Мандић, ДГ, Манојловић, НК, Марић, КО, БК, Марићевић, ЦТ, Маринковић, НК, Мариновић, БК, БР, КО, Маркићевић, БК, Маркишић, БК, Марковић, НК, БД, КО, БР, ЦТ, Маровић, БК, Марсенић, БА, Мартиновић, ЦТ, БД, НК, Масоничић, БК, Матановић, БК, Матијашевић, БК, Матуновић, БК, Мазалица, КО, Мазарак, БК, Меденица, КЈ, Медиговић, БР, Медин, БК, Међедовић, НК, Мићановић, НК, Мићковић, НК, Мићовић, НК, БА, Мићуновић, НК, Мидоровић, БК, Миџор, БР, Михаиловић, ПГ, Михаљевић, БК, Мијановић, НК, ЦТ, Мијатовић, НК, КО, Мијушковић, НК, ЦТ, Микачевић, БК, Микель, КО, Микетић, АН, Микић, БК, Микијел, БК, Миковић, КО, БА, Миладиновић, ЦТ, Милановић, БК, Милатовић, ЦТ, Милетић, ДГ, НК, Миличић, ПГ, Миличковић, ЦТ, Милић, КО, НК, БР, Милићевић, ПВ, Миликић, БА, Милинић, БК, Милиновић, БК, Милошевић, РН, ЦТ, КО, Миловић, КА, НК, Милуновић, ЦТ, Милутиновић, БР, ПГ, Миљанић, НК, Минић, ДГ, Мирановић, ЗЕ, Мирковић, КО, НК, Мировић, БК, Мишовић, ПГ, Митровић, ПГ, КО, БД, АН, Мочић, КО, Моштрокол, ЦТ, Мргудовић, БК, Мркаић, НК, Мркајић, НК, Мркић, НК, Мршуља, КО, Мрваљевић, ЦТ, Мучалица, КЈ, Мудреша, ЦТ, Мугоша, ПГ, Мухадиновић, БК, Мулина, НК, Муловић, БК, Мустур, ХН, Мустуровић, КО

Настућ, ША, Недич, БА, Недовић, БА, Ненадић, ПВ, Ненадовић, БА, Ненезић, ШВ, НК, Нерадовић, БА, Нерић, БК, Никадиновић, КН, Никачевић, НК, КН, Никчевић, КО, Никезић, БР, Никић, ЦР, Никиновић, БР, Никитовић, БР, Николић, ЦТ, НК, Никольевић, БК, Никовић, БК, Нинковић, БК, Нишавић, БА, Новаковић, ДГ, ПГ

Обрадовић, НК, БА, Обреновић, БК, Одовић, ША, Оца, КО, Ојданић, БА, Орбан, КО, Орландић, БР, Орловић, ЦР, Остојић, ГД, Оташевић, ЦТ
Пајевућ, ЗЕ, Пајковић, БА, Пајовић, ДГ, ЦТ, БА, Палачковић, БД, Панић, КО, Пантовић, БА, Папић, НК, Паповић, НК, Парача, ЦТ, Парацид, КО, Парковић, БК, Паровић, БК, Павић, НК, Павићевић, ПА, ЗЕ, БЈ, Б, ЗБ, ПЈ, ПГ, НК, Павличић, ДГ, Павлићевић, БК, Павловић, ХН, КО, Пејаковић, ДР, БА, Пејановић, ША, Пејовић, БЊ, НК, РЈ, ПГ, КО, Пековић, НК, Пераш, ЊЕ, ЦТ, Перацић, БР, Перчиновић, БК, Перичић, БК, Перић, ЦТ, Перишић, ЦТ, Перовић, НК, ЦТ, ДГ, АН, Перуновић, НК, Пешаљ, КО, Пешић, БЈ, ДГ, Б, БА, БП, Пешикан, ЦТ, Петковић, НК, БР, БК, Петровић, БИ, ПГ, БД, ЦТ, Пилетић, ЦТ, Пиљевић, ЦТ, Пипер, БА, Пижурица, ЦТ, Пјешчић, НК, Плазина, БК, Пљошта, БД, Почек, ЦТ, Попивода, БК, Поповић, БК, КО, УЛ, БЈ, Б, ЦТ, НК, ЗЕ, БД, БП, ПГ, БА, Познановић, КО, Правилковић, БК, Прелевић, БЈ, ДГ, Прентовић, КО, БД, Прерадовић, БК, Прибиловић, ПГ, Пријевић, ПВ, Прлаин, БК, Прља, БК, Пророчић, БК, Пулетић, КЈ, Пулевић, ПГ, Пуношевић, КО, Пустахија, НК

Рацановић, БД, КО, Радановић, КО, ЦТ, Радевић, ПГ, Радмиловић, БК, Радојевић, ША, БА, Радојичић, БЈ, ДГ, НК, Радољић, ЦТ, Радоман, ЦТ, Радонић, ЦТ, Радоњић, ЦТ, БД, Радосавић, НК, Радошевић, ПГ, Радовановић, НК, Радовић, НК, ДМ, БК, КО, ПГ, КЈ, Радуловић, КН, РИ, ЦТ, ПГ, НК, Радуновић, Ј, ПГ, Рађеновић, БК, НК, БД, КО, Рафаиловић, КО, Раичевић, ПР, ВП, БР, ПГ, НК, Раичковић, БД, ПГ, Рајчевић, ЦТ, Рајчевић, БА, БР, ЦТ, Рајковић, ЦТ, Ракочевић, КЈ, Ракојевић, НК, Раковић, БА, Ралевић, БА, Ранчевић, БА, Раонић, ПВ, Рапановић, БК, Распоповић, Б, ДГ, Рашћанин, КЈ, Рашковић, КО, Рашовић, ПГ, Разић, ДГ, Ребић, БК, Ристелић, КО, Рмандић, КЈ, Роћеновић, НК, Роган, ЦТ, Рогановић, НК, Роловић, БР, Рончевић, БК, Росандић, ЦТ, НК, Рубежанин, БК

Самарџић, НК, КО, Сандић, БК, Санковић, БК, Сарић, НК, Савелић, ДГ, Савић, НК, Савићевић, ПГ, Савовић, ПГ, Сеферовић, БК, Секулић, БЈ, ПГ, КН, БА, ДГ, Секуловић, НК, Сенић, БА, Сетенчић, БК, КО, Сикимић, БК, Силановић, БК, Симоновић, КЈ, БА, Симуновић, НК, КЈ, Симиновић, ЗЕ, ПГ, Синановић, БК, Сјеклоћа, ЦТ, Скендер, ПА, Сладовић, КО, Смиљанић, КЈ, Спасић, ПГ, Спасојевић, НК, Срзентић, БК, КО, Станевић, БК, Станишић, БД, КО, Станковић, БЈ, ЦТ, НК, Старчевић, КО, Стефановић, НК, Стевановић, БК, Стевовић, ЦТ, Стијачић, КО, Стијеповић, З, Стијовић, БА, Стјепановић, БК, Стјепчић, ХН, БК, Стојадиновић, БК, Стојановић, БЈ, ПТ, НК, БК, БД, УЛ, ПГ, Стојић, БК, Стојилковић, НК, Стојковић, ДГ, Стојовић, ДГ, Стругар, ЦТ, Суботић, БК, КО, Суђић, БК

Тичић, КО, Тиодоровић, БК, Тмушић, ША, БА ПГ, Тадић, НК, Тановић, КО, Таушан, КО, Таушановић, БК, Терзић, ПВ, Тешић, Тодић, БК, Тодорица, БК, Тодоровић, НК, ЦТ, Томановић, НК, ЦТ, Томашевић, БК, Томић, НК, ША, Томовић, БР, БА, Тошић, ПВ, Тошковић, ДМ, Трифуновић, ПЗ, Трипуновић, КО, Трпковић, Б, Тучевић, КО, Туфегџић, ША, Тујковић, КО, Турчиновић, ЦТ

Уљаревић, НК, Урошевић, НК, Ускоковић, ПГ

Фелић, БА, Филиповић, КЛ, ЦТ, Филотић, КО, Франета, КО, БД, Франовић, БК, ХН, Фундуп, БК

Царичић, ДГ, Цебаловић, НК, Цемовић, БА, Церовић, ША, Цицмил, ША, Цимбаљевић, БА, Црногорац, БК, Црнојевић, ЦТ, Црвенко, ЦТ, Цветковић, ХН Цвијановић, ПВ

Чагоровић, НК, Чановић, НК, Чарапић, З, Чејовић, ПГ, Челебић, ПГ, Черовић, КО, Чогоровић, НК, Чолаковић, БК, Чолановић, КО, Чонкић, БК, Чучук, ЦТ, Чујовић, БП, Чукић, БА, Чупић, ДГ, Чворовић, НК

Ћатовић, БК, Теловић, КО, Теранић, НК, ХН, ША, Ћетковић, ПГ, КО, ЦТ, БК, Ћировић, БК, ПГ, Ћоровић, ДУ, Ћупић, ДГ, Ћурчић, ЦТ, Ћурковић, НК

Џамоња, БР, Џелалић, БК, Џувер, ПВ, Џуверовић, ПВ

Шабан, НК, РН, ЦТ, Шабовић, ПВ, КО, Шаин, НК, Шамшал, НК, Шарановић, БЈ, СП, ДГ, Шаровић, ПГ, Шаулић, БК, Шћекић, БГ, Шћепановић, КЛ, БЈ, Шћепанчевић, БК, Шекарић, НК, Шекуларац, БА, Шеваљевић, КН, ЦТ, Шибалија, ДР, Шишевић, ЗЕ, Шкеровић, ДГ, Шкулетић, НК, Шљука, ПВ, Шофранац, ЦТ, Шољага, КО, Шошкић, АН, Шовран, БК, Шпадијер, БК, Шпаровић, БК, Шуковић, КЛ, Шуњевић, БА, Шупић, НК, Шурбатовић, НК, Шушовић, БР

ЛИТЕРАТУРА

Васовић, Милорад. *Најновије насељавање Црногораца у неким бачким селима*. Нови Сад: Матица српска, 1959.

Јовић, Душан. *Лично име као језички знак*. Приштина: Баштина. Институт за српску културу, бр. 1/1993.

Миљанић, Вукота – Миљанић, Аким. *Презимена у Црној Гори*. Београд, 2002.

Стијовић, Светозар. *Поглед на позајмљенице у српском именованом*. Суботица-Београд: Зборник о лексичким позајмљеницама, 1996.

Medojević, Slobodan. *Crnogorci u Vojvodini, kolonizacija 1919-1941*, Podgorica: Matica crnogorska, 2014.

Milićević, Risto. *Hercegovačka prezimena*. Beograd: Svet knjige, 2005.

Rogić, Pavle. *Lična i porodična imena u jeziku*. Zagreb. 1966.

Šimunović, Petar. *Naša prezimena – porijeklo-značenje-rasprostranjenost*. Zagreb. 1985

Draško Došljak

THE SURNAMES OF THE MONTENEGRIN COLONISTS IN VOJVODINA
(1919–1941)

Summary

The author analyses from linguistic point of view the surnames of the Montenegrin colonists in the period of 1919-1941. The analyses covers a fund of 770 surnames from almost the whole territory of present Montenegro. The classification of the material was done according to the patronymic bases from which the analysed surnames originated. The analyses also comprises the deapelative surnames, de toponimes and the surnames of the indistinct motivation. Using the forming analyses it is concluded that the most used suffix was -ović/ević, but also the suffixes – -ić, -in, -ac, -ak. A certain number of complex surnames is also recorded.

Keywords: Montenegro, Montenegrins, colonists, Vojvodina, surname, personal name.

ПРИЛОЗИ ЗА АУТОБИОГРАФИЈУ ПЕСМЕ

(Иво Тартаља. *Песма о песми*. Београд: Српска књижевна задруга, 2013. – 316 стр.)

Књига Иве Тартаље *Песма о песми* тумачи књижевна дела у чијем је средишту сама књижевност. Ова монографија садржи двадесет есеја са цикличном тематиком песничког текста у тексту, стваралаштва које само себе промишља и узима за предмет. Књигу обједињује идеја поетског у средишту поезије, схваћене у најширем, античком смислу, па је отуда њен наслов и вишезначан и дубоко симболичан. Он не само што асоцира на старозаветну *Песму над песмама*, већ подсећа и на феномен „песме у песми“ са подразумевајућим усложњавањем, а у основном значењу има дело о настајању дела.

Песма представља свеобухватни назив за књижевну делатност, човекову тежњу да се изрази, али и објасни своју уметност. Поднаслов «широм књижевности» додатно указује на опшност појаве, истакнуту и широким избором тема и предмета проучавања – од Хомера до Моме Капора, кроз поезију и прозу. На различите начине сопствено се дело покушавало промишљати, тако да се шароликом и разноврсном грађом (обухваћеном и протумаченом понегде опсежније, а негде тек у виду коментара који указује на даље могућности истраживања и углове посматрања) сугерише непрестана, очевидна или скривена, тежња песме да опева себе. Самосвест песничтва је прва, а начини певања о песми друга проблемска тачка која обједињује есеје у целину.

У уводу, аутор представља своју замисао, која тематски повезује дате есеје: настајање песме као предмет књижевног дела, независно од форме. Као подстицај, послужила му је антологија Војислава Ђурића *Лирика у светској књижевности*. Наиме, поменути избор у свом уводном одељку садржи двадесет и четири песме. Тартаља истиче како су све оне, без обзира на првобитну намену, биле *песме*, а „заједнички им је средишњи мотив: песничтво“ (Тартаља 2013: 5), односно, покушај одгонетања сопствене поетике. Тако ће у делу које је пред читаоцем „пажња више бити усмерена на певање и причање о певању и причању, него на оно о чему се ту пева и прича“. Појам *песма* је, посебно у односу на Ђурићев антологијски, „знатно проширен“ и подразумева књижевно дело уопште, дочарано у неком другом књижевном делу. Алтернативно одређење би били и Хофстетерова „чудна петља“ или „помешани хијероглифски нивои“, можда чак и „металитература“ – све што подразумева склоп, спрегу и формулу компоновања.

На самом почетку налази се есеј „Одисејева кратка прича“, који за предмет узима казивање прерушеног Одисеја у Еумејевој колиби. Одисејева аутобиографска прича, уметнута у XIV певање Хомеровог епа, иако изговорена у ситуацији лажног представљања, најмање је фантастична и измишљена од свега што је јунак у спеву говорио. Манири његовог причања су остали исти, али је материја сажета и излагање изразито концизно. Као заједничко, уочава се и „језгро приче која је остала недопричана“ (2013: 25–26), али и ефекат изненађења и задивљености коју казивано буди код слушалаца. Остајући у домену античког, есеј „Хеленска трагедија у Аристофановој комедији“ бави се питањем књижевних жанрова као предмета сачуваних дела, првенствено пародираног надметања Ешила и Еурипида. Аристофанова тобожња заједљивост на рачун Еурипидове личности и дела, али и поређење моралистичких исказа у Платоновој *Држави* и Аристофановим *Жабама* – тематски су оквири овог текста. Иза њега следи оглед „Хамлетова драматургија“, у којем је садржан осврт на представу унутар представе („Убиство

Гонцага“), заснован на питању „Хамлетовог уметка“ и историјских извора који су инспирисали тему. Иако „драматург аматер“ (2013: 47), Хамлет кроз упутства извођачима износи јасна начела своје позоришне естетике.

„Песма и певање у народним песмама из Вукове збирке“ отвара разграничавање значења и контекста речи: попевка, припев и певање, са кога се убрзо прелази на сврху мотива песме у народној епици. Идеја о кобном певању (овде натпевању Обилића и виле) потиче из легенде о фурулашу Марсији и Аполону, али и из Хомеровог казивања о освети муза трачком певачу Тамиру. На тај начин, указано је на присуство својеврсне прапоетике у српским народним песмама.

„Змајева ‘Песма о песми’“ представља развијену анализу поеме о песништву, која је првобитно и недвосмисленим насловом била посвећена деци, што се данас најчешће занемарује и изоставља. Посебна пажња се придаје параметрији као оквиру, једном могућем утицају превода, као и чињеници да Змај, слично Боалоу, увек успешно преузима атмосферу и тон песничке врсте коју описује. Овакав синхрони приказ истовремено одговара симболици човековог животног пута, на коме је поезија насушна потреба. „Дучићева песма ‘Стихови’“ говори о песниковом изражавању непосредног искуства рада на версификацији, док есеј „Пиранделова трагикомедија у настајању“ отвара је нови тематски круг, који проблематизује однос између предмета и творца дела. У овом случају, реч је о мотиву сусретања писца са својим књижевним јунацима, „сучавању лица из маште са њиховим уобличитељима – опет у машти“ (2013: 99). Аутоиронијска пишчева игра посебно је до изражаја дошла у драми *Шест лица тражи писца*. Питање преношења ликова из стварности у фикцију и обратно, важно је за следећи есеј, под називом „Прустов циклус романа о роману још ненаписаном“. Субјективни доживљај васкрсавања минулог света, путем успостављања сличности тренутног са раније стеченим утиском, доказује моћ евокације кроз чулне доживљаје. Сопствена сагледавања, како показује Тартаља, тада пружају најдубљу истину, а написана повест се преображава у остварену замисао.

Најобимнији есеј у збирци, „Андрићева прича о причању“, бави се посредништвом „ланца приповедача“. Кроз неколико целина, тематизују се Манова концепција мита, моменат идентификације и изједначавања читаоца са стваралачким Ја из песничког дела. Посебан значај дат је инстанцама кроз које је преломљена и састављена фра Петрова прича, али и стилистичкој употреби одговарајућег говорног лица у приповедном чину. У вези са знаменитим, суптилним Ћамиловим исклизнућем у говорну перспективу Џем-султана, Тартаља указује на проблем нашег превода који овај обрт не бележи.

„У Борхесовим бескрајним књигама“ добијамо преглед класичних и дела самог писца са поступком „кружења“, огледања књиге у књизи. Међу наведеним примерима су *1001 ноћ*, *Дон Кихот*, *Хамлет* и *Рамајана*.

„Поетски циклус“, условно речено, чине есеји „Песма Владимира Поповића о себи самој“, „Кап мастила“ Бранка Миљковића“ и „Гојковица“ Десанке Максимовић“. Уз ново поређење са *Проклетом авлијом*, поезија је схваћена као вид отпора тескоби и заиданости, а народна подлога пружа сликама и исказима осмишљеност, дубину. Песма тако, како се овде наглашава, постоји „зарад чуда и зарад лијека“.

Неколико завршних огледа бави се савременом продукцијом кроз сагледавање дела Драгослава Дедића, Ранка Божића, Драгише Калезића, Драгомира Брајковића и Моме Капора чија је тема читање и разумевање књижевности. На њих се природно надовезује есеј „Галеб“ Антона Чехова и „Галеб“ Бориса Акуњина“ са анализом специфичног дописивања класика у виду осам различитих верзија признања злочина. Прича се хотимично претвара у детективску „игру избегавања краја без продужења“.

Свим набројаним есејима заједничка је сугерисана функција песме, подједнако тесно повезана са животима јунака и приповедача. Кроз песму се открива пут до идентитета, без обзира на то да ли је реч о прерушеном Одисеју, измишљеним Пиранделовим лицима, оклевајућем Хамлету и несрећном Ћамилу, или будућем писцу Марселу који евоцирањем и реконструисањем прошлости из чулних утисака поставља темеље за своју животну приповест. Такво схватање суштинског посланства песме идејно повезује, иначе епохама, жанровима, стилем и обликом разноврсне, делове литерарне баштине у

непрекидном настајању. Бавећи се сопственим бићем, књига *Песма о песми* можда још више говори о нама самима и људској потреби за изражавањем кроз стваралаштво. Она у исти мах одаје признање самом креативном чину, оном импулсу који и сам покреће дату есејистичку збирку. Књига је, дакле, написана са непоречивом топлином и љубављу некога коме је стало до спаса књижевности.

Исидора Боловић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност
isidoradj@yahoo.co.uk

UDC 821.161.1.09

Fleishman L., Ospovat A., Poljakov F. (ed.). *From Medieval Russian Culture to Modernism. Studies in Honor of Ronald Vroon*. Русская культура в Европе (Russian culture in Europe). Vol. VIII. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 2012. – 352 p.

Осми зборник ове едиције посвећен је професору Калифорнијског универзитета у Лос Анђелесу, др Роналду Вруну, еминентном слависти и проучаваоцу руске књижевности. Зборник је сачињен од врло разноврсних радова, у којима се истражују различити ствараоци и појаве у руској књижевности, почев од средњег века па све до стваралаштва руских футуриста. Овакву разноликост је условила личност проф. Роналда Вруна – врсног znalца руске књижевности XVII, XVIII и XX века.

Зборник отвара текст Виктора Живова, који даје кратки преглед рада Роналда Вруна, дугогодишњег шефа Катедре словенских језика и књижевности на Клифорнијском универзитету. Област интересовања Р. Вруна је веома широка и разнолика. Први његови радови и дисертација били су везани за проучавање стваралаштва Велимира Хлебњикова и руских футуриста, други правац његових интереса води ка песницима руског села (Кљујев, Кличков), а у каснијем периоду Врун истражује симболичко-идеолошке особине руског барока кроз стваралаштво Симеона Полоцког, Кариона Истомина, Александра Сумарокова и Гаврила Державина.

Други чланак истог аутора (В. Живова) бави се староруским епитимијцима и доследношћу њихове примене у староруским црквеним заједницама. На анализи разноврсног материјала аутор закључује да су многе епитимије постојале формално „на папиру“, али да се нису спроводиле, јер су неке од њих подразумевале чак смрт, типа: „Аще кѣто речетъ брату своему рогатче. <...>“ и др., и на крају закључује да је: „Покајна дисциплина руског средњег века била крајње нестрога (у односу на покајну дисциплину Западне цркве, на пример). Верници су могли да се не исповедају и не причешћују годинама, те опет да се надају на спасење Божје, заступништво светаца, дејство чудотворних икона, силу светих извора и др.“

Кирил Осповат у своме чланку „Ода Кантемира ‘О нади у Бога’“, сагледава оду и сатире Дмитрија Кантемира са становишта њиховог дидактизма. Као њихове најважније деривате К. Осповат истиче Јеванђеља, с једне стране, и Хорацијеве оде, с друге стране. Он сагледава њихов дидактизам у контексту епохе јер је, по речима аутора, „социјална идеологија Кантемира била у тесној спрези с Петровом државном етиком.“

Александар Долињин трага за источницима формуле „туга за туђином“ (рус. *Тоска по чужбине*). Корене ове кованице проналази у делима и кореспонденцији руских писаца XIX века – Грибоједова, Новосилцева, Тјутчева, Пушкина и др., премда наводи да Кључевски наводи исту формулу још у XVII веку код кнеза Ивана Хворостињина. Иако Ајхенвалд истиче Канта (ум. 1804) као једног од ранијих твораца овог термина, аутор чланка изводи закључак да је најмасовнија примена „туге за туђином“ карактеристична управо за XIX век.

Стефано Гардзонио пише о томе како је италијанска публика прихватила слику К. Брјулова „Последњи дан Помпеје“, позивајући се на стихове грофа Чезареа ди Кастелбарке, аутора многих драма, црквене и камерне музике и др. Сонет горфа Ди Кастелбарке је реакција на слику Брјулова после Миланске изложбе. Аутор разматра овај сонет у контексту „критике“ уметничког дела и пореди га са Гогољевим одзивом на „Последњи дан Помпеје“.

Александар Жолковски у тексту „‘Човек на сат’ Љескова: вертикала смисла“, анализира дело руског писца по принципу супротности факата или, како он пише, на „напетости“ међу њима. Тако он издваја неколико типова опозиција у самоме тексту, као што су: фактографија, истина, директности према измишљеном и сл. или вертикалност, службено и просторно испод/изнад према хоризонталности, извитоперености и др.

Фјодор Пољаков пише у тексту „‘У ружичастом сјају’ Алексеја Ремизова“ о вишеслојности дела Ремизова у контексту културолошке, иконографске и др. традиције.

Вјачеслав Вс. Иванов се концентрише на „Скупину богова Истока и Запада код Хлебњикова, Де Квинсија и Бодлера“. Као пример Хлебњиковљевог текста је узета надповест „Зангези“ коју аутор посматра у контексту најразличитијих домородачких, племенских и других традиција, као и у контексту везе са књижевном традицијом (Леконт де Лил, Флорбер, Ањенски). Иванов пореди поетику Хлебњикова са романом Де Квинсија „Признања пушача опијума“, а преко њега и са поетиком Бодлера, остављајући могућност унутрашњег поклапања.

Игор Лошчилев се бави изворима песме „Море“ В. Хлебњикова. Поредити две редакције ове песме, Лошчилев чини осврт на стихове Јазикова и Пушкина, које су други истраживачи наводили као источнике, али иде и даље и, као могући извор, наводи анонимне канте (спевове) епохе Петра Великог, које су блиске песмама морнара.

Хлебњиковом се бави и Софија Старкина у чланку „Учење о најмалима језика“: питања фонологије и морфонологије у делима Велимира Хлебњикова“, док се Николај Богомоллов бави контекстом у циклусу стихова А. Кручних „Старинска љубав“ и та потрага за подтекстом песама из првог песничког зборника доводи истраживача до песама А. Блока, В. Хлебњикова, З. Гипиус.

Марија Некљудова пише о „русификацији анегдота“, Роман Тименчик о именском регистру у „Дневницима“ Ахматове, Константин Поливанов открива „Дешавања ‘последњих дана императорске власти’ у Пастернаковим текстовима“, Марија Котова, Иља Вењавкин и Олег Лекманов се баве једном групном карикатуром совјетских писаца.

Зборник затвара чланак Јевгенија Иванова „Истинит живот Темира Пахмус: Покушај документарног коментара“, посвећен великом зналцу стваралаштва Зинаиде Гипијус.

Никола Миљковић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
nikolajmiljkovich14@gmail.com

UDC 821.163.41.09"1894/1914"

ПРЕВРАТНИЧКО ДОБА СРПСКЕ КУЛТУРЕ

(Леон Којен. *У тражењу новог: либерализам и индивидуални дух у српској култури (1894–1914)*. Београд: Чигоја штампа, 2015. 265 стр.)

Књига Леона Којена *У тражењу новог: либерализам и индивидуални дух у српској култури (1894–1914)* резултат је помног проучавања једног периода у српској култури и књижевности, који је често, како из идеолошких разлога тако и због једностраности којом су довршавале поетичке борбе, био погрешно интерпретиран. У четири целине ове књиге – „Индивидуализам у српској култури 20. века“, „Либерални дух Српског књижевног гласника“, „Критички принципи Богдана Поповића“, „Модерност и модер-

низам“ – аутор се посвећује по једном релевантном проблему српске културе и књижевности у времену пред Први светски рат. Наведена поглавља се не надовезују само логички један на други, како би се то у књигама ове врсте очекивало, већ ступају у међусобни дијалог и формирају један важан, полемички простор који је, уз помоћ промишљене и вешто остварене композиције, снажно присутан али смештен у други план. И зато је *У тражењу новог* једна вишеслојна, пре свега књижевноисторијска, али и књижевнотеоријска студија, с обзиром на бројност аспеката с којих се осветљавају проблеми; у поглављу које се бави критичким принципима Богдана Поповића, она пак прераста у естетичку расправу.

Већ поднаслов књиге *Либерализам и индивидуални дух у српској култури (1894–1914)* указује на то да ће пажња бити посвећена основном идејном и душевном ставу српске интелектуалне елите у периоду пред Први светски рат и да ће књижевне појаве бити посматране у том контексту. Оваква перспектива аутору омогућава превредновање већ усвојених сазнања српске књижевне историје. Полазећи од тога да је у питању „велико доба српске културе“ (XV) над којим је изведена „префутна ликвидација“ (XIV), Леон Којен доводи у питање установљени поредак вредности у српској књижевној историји. Он указује на бројне предрасуде које су прихваћене као научне чињенице, чему је узрок и својеврсна ауторитарна епистемологија: оно што су модернисти двадесетих година прошлог века, пре свих Винавер у својим „полемичким претеривањима“ (108), тврдили о Ракићу и Дучићу, продужило се тридесетих са Марком Ристићем, обновило педесетих година са Зораном Мишићем и потврдило у антологији Миодрага Павловића и осмотомном *Бићу и језику* Радомира Константиновића. На концу, то се овековечило едицијом *Десет векова српске књижевности*, покренутој на крају прве деценије XXI века, где је писцима из периода пред Први светски рат припало тако много места да се ни њихова вредност, а камоли чињеница да је то доба било по много чему превратничко, не може ни наслутити.

Ако узмемо у обзир *Антологију српске лирике: 1900–1914*, њен опсежан предговор, као и више текстова које је овај проучавалац написао о Милану Ракићу, лако можемо закључити да дела Леона Којена нису написана оним редоследом којим су настајала у ауторовом духу. Све што казује у књизи *У тражењу новог* већ је на мање или више потпун начин морало живети у његовој свести и читовало се у критеријумима његове песничке антологије. Л. Којен од предговора нове књиге, коју одликује акрибичност, јасноћа ставова и поступност у њиховом излагању, несвакидашња прецизност и изненађујуће нови закључци, започиње разарање легенди и предрасуда присутних у српској науци о књижевности.

Нашећемо овде на једном месту неке од важних тврдњи које аутор заступа, развија и аргументује у овој књизи, како би се стекла довољно јасна представа о чему говоримо када говоримо о њеној иновативности и присуству низа дискретно ситуираних полемика. Пре свега, започињући *У тражењу новог* студијом о индивидуализму и либерализму, аутор то чини како би показао бесмисленост ранијих покушаја историје књижевности да овај период подведе под неки од књижевних праваца и школа (нпр. симболизма). Утицајем Џона Стјуарта Мила, а пре свега његовог есеја „О слободи“, на српске интелектуалце ондашњег времена (највише на Слободана Јовановића и Богдана Поповића), што је у овој књизи први пут елаборирано, Којен објашњава индивидуалистички поглед на свет с почетка двадесетог века, те чињеницу да овај период обележавају јаке песничке индивидуалности, а не заједнички програм под којим су иступали. „Српску књижевност почетком 20. века није преобразио низ дела у којима би се могао препознати заједнички естетички и књижевни програм. То су учинили индивидуално искуство и индивидуалан однос према традицији“ (10–11).

Говорећи о Скерлићевом уређивању *Српског књижевног гласника*, његовим поетичким уверењима и огрешењима о њих, сарадњи коју су аутори, попут Симе Пандуровића и Исидоре Секулић, настављали са *Гласником* и после негативне Скерлићеве критике, ставовима из *Историје српске књижевности*, у којима ће овај критичар ревидирати неке од ранијих негативних оцена (нпр. о Ракићу и Дучићу), Којен проблем Скерлићевог вредновања сагледава у много ширем контексту, те стога и закључује да

је Дис *једини потпуни Скерлићев промашај*. Изводећи читав доказни поступак непосредно пред читаоцем, аутор омогућава проверљивост и посебно уверљивост својих закључака. Тако нам открива и да је Богдан Поповић, „заносна фигура“ тадашње српске културе, најутицајнији управо због најслабијег дела свога рада – своје песничке антологије – док су недовољно позната остала његова естетичка становишта, узорна и за данашње, а камоли ондашње прилике. Тврдњу да је *Српски књижевни гласник* на теоријском, научном и књижевном плану, најбољи књижевни часопис који смо икада имали, аутор темељи на педантној анализи његове програмске оријентације, читљиве не само из Поповићевог програмског текста „Књижевни листови“, објављеног у првом броју, него и из књижевних дела која су у *Гласнику* објављивана: сви које и данас памти историја књижевности, осим Диса, сарађивали су са овим часописом. Аутор оспорава и, по његовом мишљењу, исконструисану идеју о сукобу *Српског књижевног гласника*, као догматичнијег и конзервативнијег, са *Босанском вилом* – отворенијом и слободоумнијом, и то аргуменује сучељавањем Скерлићевих ставова о Дису, којима је овај критичар изневерио основну програмску оријентацију *Српског књижевног гласника* (његову либералну оријентацију), са ставовима Дисових бранилаца (изузетак је само Светислав Стефановић). „Скерлић беспоговорно одриче Дису сваки таленат, а Митриновић му га исто тако беспоговорно признаје. Али сличност међу њима када је реч о Дису важнија је од ове разлике“ (243). Димитрије Митриновић, који је бранио Дису у *Босанској вили*, како нам показује Којен у својој књизи, није о садржинској страни Дисове поезије мислио боље од Скерлића: „наставити пут Дисов било би што и путовати у злочин и безумље“ (242). На погрешно представљање овог периода српске књижевности, које је започело већ са критичарима модернистима из двадесетих година прошлог века, који су деловање *Српског књижевног гласника* сводили на настојање да се заведе диктатура критике и да се уклупи песничко стваралаштво, Леон Којен одговара опсежним представљањем прозе, поезије, критике и преводне књижевности објављиване у овом часопису, а посебно наглашавањем подршке коју је *Гласник* давао млађим и најмлађим писцима (Вељку Милићевићу, Милутину Усковићу, Лепосави Мијушковић, Исидори Секулић), те озбиљним односом према чињеницама.

Конечно, аутор радикално термилошки раздваја *модерност* проучаваног периода од каснијих *модернизма* у српској књижевности, чиме још више истиче јединственост тога доба, како по ономе што је у њему остварено тако и по свему што је у њему иницирано и покренуто. Нагли процват књижевности и промене које су је захватиле на почетку XX века, а пре свега појаву јаких песничких индивидуалности, Леон Којен доводи у везу са утицајем либералних идеја. Констатујући да се у Србији почетком XX века сукобљавају стари, патријархални и нови, индивидуалистички морал, аутор, у константном дијалогу како са оновременом епохом тако и са накнадним тумачењима која су изнедрила судове тзв. званичне српске књижевне историје, појаву индивидуалистичке књижевности и теоријске мисли узима као доказ кретања друштва ка модерној епохи развоја. У том је смислу ова књига превратничка колико и сам период којим се бави. Дајући опсежне цитате из Џ. С. Мила, Ј. Којен указује на његово присуство у ондашњој свести српске интелектуалне елите, препознајући његове идеје и тамо где су само имплицитно садржане, нпр. у критици Русоа коју је предузео Слободан Јовановић.

Да је књижевност после 1900. много више индивидуалистичка но што је икада била, Скерлићев је закључак у *Историји нове српске књижевности*. Његов став Ј. Којен узима за основно полазиште своје књиге, проширујући га тврдњом да је, упркос снажним националним осећањима, мало тога вредног у књижевности мотивисано патриотским осећањима и ратовима 1912–1913, и опажајући да је велики део најбоље књижевности био, у социјалном погледу, антикомформистички. У том контексту и Ракићево „Силно задовољство“ Којен тумачи као програмску песму која се залаже за неспутани индивидуализам и личну слободу песника, што је у српској књижевности био сасвим нови став. Ипак, Скерлићево схватање индивидуализма, какво је изразио у чланку „Два индивидуализма“, по ауторовом је мишљењу моралистичко, битно другачије од „миловског индивидуализма“ Слободана Јовановића. Којен тако уочава подударности између ставова Слободана Јовановића и Џ. С. Мила и у погледу легитимних функција државе, и у

погледу критике социјалног конформизма. Милово уверење да истина почива на слободном сучељавању различитих мишљења обележила је то доба, које је много више но било које друго у српској историји било време дијалога у књижевности, слободних расправа у политичком животу и сучељавања различитих идеологија. Стога није необично што сродну мисао аутор проналази и код Богдана Поповића: „Где се говори, где се пробуди интерес, где се мишљења укрштају, ту се истина открије, и људи науче тражити истину“ (96).

Ауторово бављење српском грађанском културом вишеструко је мотивисано: научним циљевима (потребом да се супротстави искривљеној слици о природи и развоју модерне српске културе) али и својеврсним политичким импулсом. Погрешно вредновање тог доба је, за аутора ове књиге, дијагностичка слика стања духова у Србији у току једног века. Уосталом, свој истраживачки циљ аутор јасно открива када истиче да ћемо далеко лакше доћи „до правог разумевања српске књижевности и културе овог доба <...> ако право стање ствари најпре осветлимо враћајући се самим делима тога времена а затим га суочимо са каснијим предубеђењима која су диктирала да оно буде схваћено на више или мање погрешан начин“ (126). Композиција ове књиге остварена је у низу концентричних кругова, од којих је најшири испуњен истраживањем контекста у коме се стварала нова српска књижевност, односно утврђивањем међузависности књижевности и индивидуалног, либералног духа доба. Пажња се потом усмерава на *Српски књижевни гласник*, како би се допунила, осветлила и доказала животност тих идеја, и на естетичке погледе Богдана Поповића који су са њима у дослуху. На концу, у самом средишту, инсистира се на разликовању модерног духа с почетка двадесетог века и модернизма као таквог.

Представљајући критичке принципе Богдана Поповића, који издржавају суд времена, Којен закључује да је овај критичар и теоретичар био усамљена фигура свога доба, јер је још тада заступао идеју о аутономији књижевног дела и само се у његовом случају и може говорити о изграђеном приступу књижевности. Међу важним питањима која је промишљао овај теоретичар, чије је схватање критике „модерно, па и новаторско“ (71), налазе се и проблем развоја, вредности, утицаја, а фокусирањем на књижевне поступке наговестио је руске формалисте и англосаксонску нову критику. Истичући да са Б. Поповићем код нас започиње дубље изучавање светске књижевности и озбиљно бављење књижевном теоријом, Којен проницљиво открива и потенцијалне разлоге слабих места Поповићевих естетичких погледа, а пре свега проблематизује његов естетички идеал хармоније, који је подразумевао „хармонију истоврсних елемената“. У овом поглављу, можда и више но у другим, Леон Којен се показује као специфичан, предан читалац, који се ослања не само на оно што је Богдан Поповић експлицирао на својим универзитетским предавањима (*Из теорије књижевности*, 1910), као и на приступном предавању на Великој школи 1894. (*О књижевности*), него реконструира његова схватања и на основу приказа *Гордане* Лазе Костића, *Песам* Алексе Шантића или Домановићевих прича, приказа који далеко надмашују тај жанр и прелазе у расправу о књижевно-теоријским и естетичким питањима. Три критичка принципа Богдана Поповића (да би уметничко дело било лепо, треба да има емоције, да буде адекватно обрасцу и да поседује склад) Којен проверава у анализи Ракићеве поезије, али испитује и њихову функционалност у оповргавању негативних ставова критичара; укратко, аутор приступа *разигравању* једне теорије и практичној провери њених могућности.

Важно место у овој књизи, које је у вези са поменутиим политичким импулсом њеног аутора, припада и сагледавању либералног становишта Слободана Јовановића на фону ондашњег европског: европски либерали су неретко, у току и након Првог светског рата, напустили дотадашња уверења и замењивали их „супротним или бар знатно друкчијим ставовима“ (56). Са Јовановићем, тврди Којен, то није био случај. Ни са Богданом Поповићем, судећи по једнако либералној оријентацији нове серије *Српског књижевног гласника*, покренуте 1920. На захтеве за неговањем искључиво народног и националног духа у књижевности и за чувањем од културних утицаја са стране, какви су се тада јављали, Поповић је одговарао упозоравањем на опасност од „шовинистичке самообмане“: „Илузија је мислити да у таквом прецењивању има нечега патриотског; оно је само израз

наше сујете. Патриотизам је увек скопчан са жртвама, а шовинизам увек годи сујети; по томе ћете их вазда моћи тачно познати и тачно разликовати“ (102). Либерални индивидуализам Леон Којен сучељава тоталитарним идеологијама, указујући на то да је „одбацивање либералног индивидуализма и на политичком и на културном плану била веома скупа заблуда“ (57).

Књига *У тражењу новог* није само покушај да се једно прекретничко време осветли са становишта бројних трагања која су у њему била предузета, него и захтев за тражењем новог приступа и новог третмана који ово доба треба да добије у нашој историји књижевности. Томе у прилог иде и инверзија коју аутор остварује, претпостављајући оног мање познатог Богдана Поповића – естетичара и теоретичара, који је по много чему био европски, Поповићу-антологичару, чији је утицај (аутор тврди: безразложно) највећи. Уочавајући несклад између естетичких становишта овог теоретичара и принципа на којима почива његова чувена антологија, Леон Којен закључује да је основни разлог Поповићевог промашаја поједностављено схватање еволуције српског песништва. Подлежући предрасуди о *равномерном развоју*, Поповић је антологију поделио хронолошки, на три дела, прибегавајући и анахронизму да би поезију уклопио у такву, вештачку поделу и одбранио погрешну, готово теновску идеју о „непрекидности и правилности развоја“ српске поезије (200).

Наша култура се у још једном смислу може окренути овом раздобиљу као узорном. У Србији већ након Првог светског рата колективизам смењује индивидуалистичко начело; и дан-данас, у тзв. посткомунистичком времену, слободно прихватање моралних идеала подређено је услужности идеологији и конформизму. Идеал *слободе духа и самоуправе савести*, какав је – тврди аутор – постојао непосредно пред Први светски рат, а који је изразио Скерлић (40), никада се у том облику више није васпоставио у српској култури, што упозорава и на изгубљену историјску шансу за стварањем снажне државе, у оном смислу који је тој синтагми приписивао Слободан Јовановић: „права снага једне државе <...> лежи <...> у моралној и умној снази њених поданика“ (56).

Тешко је рећи да ли најновију Којенову књигу занимљивијом чини ауторов другачији поглед на проблеме које осветљава, остварена композиција или пак чињеница да је *У тражењу новог* – пример високе писмености, у којој се јасноћа мисли огледа у прецизности језика – лишена било какве опште тврдње и неиздиференцираности. *У тражењу новог*, несумњиво, има вредност уџбеника и биће незаобилазна за студенте српске књижевности, колико и изазовна за њихове професоре који држе до озбиљног односа према чињеницама.

Јасмина Ахметагић

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић
jaca.a@eunet.rs

UDC 821.161.1-1.09”191/193”

Жан-Филипп Жаккар, Анник Морар (ред.). *1913: слово какъ таковое: к юбилейному году русского футуризма*. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета, 2015. – 525 с.

На Женевском универзитету је у априлу 2013. године одржана међународна научна конференција посвећена стогодишњици руског футуризма и манифеста „Реч као таква“. Радови изложени на овој конференцији објављени су 2015. године у зборнику „1913: реч као таква: јубиларна година руског футуризма“, који су приредили Жан-Филип Жакар и Анник Морар.

Зборник почиње предговором Жана-Филипа Жакара у коме је изнет детаљан преглед најважнијих дешавања у 1913. години у многим сферама људске делатности, почев од уметности, преко политике, па до научних открића. Следе факсимили „Декларације речи као такве“ и манифеста „Реч као таква“, а потом 38 чланака, подељених у четири

тематске целине под називима „Ослобођена реч“, „Историјски заум у контексту: 1913. и даље“, „Уметност као таква“ и „Око и после свега“.

Прву тематску целину чини десет текстова, а отвара је Жан-Клод Лан (Лион) чувеним слоганом „Реч као таква“ који је уједно и наслов његовог рада. Лан наводи какве су све утицаје на поезију извршили принципи изложени у манифестима, теоријским радовима и „уставима“ литерарних група, у овом контексту конкретно естетика „самовите речи“ или „речи као такве“ групе „Гилеја“, познатије под називом „кубофутуристичка школа будућњана“.

Потом следи чланак Нине Гурјанове (Чикаго) „Рад заума“, у коме ауторка објашњава одакле реч заум у теорији и пракси руског футуризма. На ово се логично надовезује текст Јекатерине Бобринске (Москва) „Заумни језик, беспредметност и 'искуство масе'“, у коме се анализира заумни језик у контексту оних социјалних и научних митологија које су на почетку XX века утицале на формирање беспредметне уметности.

Оге А. Ханзен-Леве (Минхен/Беч) аутор је рада „У почетку беше реч... Језичко мишљење између оноματοпоеике и именовлања“, у коме износи своја запажања о руском логоцентризму између симболизма и авангарде. Леонид Гелер (Лозана/Париз) се у чланку „Тело и реч, пар који скаче. Запажања о утопији ероса, либертинажа, футуризма“ бави питањима еротске утопије, дендизмом и либертинажом у руском футуризму.

„О палимпсесту заумне речи“ рад је Ирине Сахно (Москва) посвећен аналогјама између технологије палимпсеста и заумне речи, као и алгоритму интертекстуалних веза и пресека пратекста и заумне речи. Из ове перспективе су потом осветљени радови П. Флоренског, С. Булгакова, В. Хлебњикова и А. Кручониха.

Роналд Врун (Лос Анђелес) у чланку под називом „Архаизам и футуризам: запажања на тему (Каменски, Кручоних, Хлебњиков)“ указује на присуство стваралачке симбиозе древног и савременог у поезији В. Каменског и А. Кручониха, тј. како се ортографски радикализам стапа са ортографским конзерватизмом унутар текста. То потврђују и илустрације Н. Гончарове на поезију Кручониха, на којима се запажају футуристички облици који складно корелирају са традиционалном техником иконописања. Чланак се завршава констатацијом да су драме Хлебњикова најочигледнији примери футуристичког архаизма.

Јулија Подорога (Женева) у раду „О питању поетизма заума: искуство језика Велимира Хлебњикова“ тај језик описује као материјалну силу, „оживелу“ захваљујући његовом учешћу у процесу стварања нових речи, које у себи садрже јединство звукова и значења. Хлебњиковљевом поетском језику посвећен је и текст Љубе Јургенсон „Хлебњиков – очевидца: стварање мито-документа“, у коме ауторка заступа став да проучавање позиције Хлебњикова-сведока може допринети поимању слике масовног насиља у литератури и давању смисла проблему референтности.

У тексту „Коме је упућена 'реч као таква'? О једном непознатом рукопису Данила Хармса“ Жан-Филип Жакар (Женева) закључује да су две основне карактеристике песничке револуције руских футуриста укидање миметичке функције речи и укидање хоризонталне повезаности речи с другим речима и рођење „вертикалне речи“. Жакар је у овај рад уврстио и своје хвале вредне напоре на дешифровању једне странице Хармсовог рукописа која се чува у Женеви, у коме Хармс настоји да с Богом „усагласи“ специфичну азбуку која би представљала пишчев „канал директне комуникације“ са Свевишњим.

Друга тематска целина се састоји од девет радова, а започиње текстом „Умор Русије и симболизма“ Жоржа Нива (Женева). Аутор на примерима Александра Блока и Андреја Белог запажа да је у годинама које представљају прелудијум за појаву „речи као такве“ дошло до кризе руског симболизма, али и саме Руске империје. Нива ову појаву покушава да објасни освртом на шири контекст историје руске културе, истицањем у први план смрти Лава Толстоја 1910. године и опште апатије која је захватила државу и друштво у том периоду.

На текст Жоржа Нива се тематски и хронолошки складно надовезује рад Монике Спивак (Москва) „Андреј Бели 1913. године: у потрази за алтернативом речи“, у коме су наведени разлози због којих се знаменита 1913. може сматрати најважнијом годином за стваралачки опус овог писца. Осим ова два рада, круг текстова који доприносе про-

учавању историје руског футуризма употпуњују „Акмеизам vs. футуризам 1913. године (на материјалу руске штампе)“ Олега Лекманова (Москва), „Виктор Шкловски 1913. године“ Александра Галушкина (Москва) и „Пламене речи песника-ковача Мајаковског“ Аник Морар (Женева). Игор Лошчилов (Новосибирск) у студији „Петар Потјомкин и футуристи: привлачење и одбијање“ указује на утицај Потјомкинове поезије на футуристе, у првом плану Хлебњикова и Мајаковског.

Татјана Николска (Санкт Петербург) рад „Туђа реч у компанији ‘41 степен’. Запажања о теми“ почиње манифестом И. Терентјева „17 бесмислених тврдњи“ у коме се пропагира метод признавања туђе речи. Ауторка указује на коришћење грузинских речи и од њих насталих неологизама у стиховима на руском језику Терентјева, Кручониха, као и у стваралаштву Здањевича.

Татјана Двињатина (Санкт Петербург) у чланку „Метаморфозе авангардне свести у совјетској стварности 1920-1930-их година (случај А. В. Туфанова)“ открива детаље из биографије и стваралаштва Александра Туфанова на основу раније непознатих архивских извора. „Нештампана збирка стихова К. Олимпова ‘Ти’: о експериментима с ауторском словесном маском у позној авангарди“ рад је Александра Кобринског (Санкт Петербург) у коме је реч о поменутој збирци, похрањеној у Руском државном архиву књижевности и уметности у Москви.

Трећу тематску целину зборника чини осам радова посвећених ликовној уметности. Студија под насловом „Слика као таква: сликарство / графика руског кубофутуризма и знакови предписмености“ Наталије Злидњеве (Москва) представља покушај да се кроз конкретне примере руских авангардних сликара покаже обраћање футуристичке сликовитости древној култури.

Бригит Обермајер у раду „*Како је урађено* vs. *Када је урађено*“: 1913. година као датовање у естетици“ на примерима стваралаштва М. Дишана и К. Малевича и знамените 1913. године сагледава на који начин фактор времена игра улогу у уметности и естетици XX века. Андреј Росомахин (Санкт Петербург) у чланку „О иконографији руске авангарде: его-кубо-луче-магаро-репни футуристи“ излаже како и на који начин су футуристи приказивани кроз призму пародија и карикатура у појединим руским часописима и новинама. „Давид Какабадзе и неразрешена септима“ рад је Џона Е. Болта (Лос Анђелес) у коме је истакнуто питање септима која се протеже кроз целокупно стваралаштво овог грузинског сликара и теоретичара.

Томаш Гланц (Берлин-Праг) радом „Ован“, рибице и кавез за канаринце чешке (не)футуристичке Ружене Заткове“ настоји да отргне од заборава донедавно готово потпуно занемарено стваралаштво сликарке и скулпторке Заткове, коју су веома ценила и с којом су се годинама дописивала нека од водећих имена авангарде, попут Маринетија, Ларионова и Гончарове. Гланц у делима Заткове проналази елементе футуризма, кога је она заправо сматрала оновременим „мејнстримом“, односно схематичним ограничавајућим фактором за уметнички израз.

Вера Терјохина (Москва) текст „Театар ‘Будућњак’: два пута руског футуризма“, посвећен првом у свету футуристичком позоришту у коме је рана руска авангарда достигла свој врхунац, гради око трагедије *Владимир Мајаковски*, изведене у „Будућњаку“ 1913. године. Ауторка на примеру сценског експеримента у „Будућњаку“ такође анализира две важне тенденције присутне у руском футуризму тог периода – експресионистичку (неоромантичарску), очигледну управо у трагедији *Владимир Мајаковски* и трансменталну (заумну), карактеристичну за оперу Кручониха *Победа над Сунцем*.

Олга Бурењина-Петрова (Цирих) је рад „Футуризам и ‘фактура’ трика“ посветила уметничкој димензији циркуса, за који је Шкловски тврдио да му за исказивање „није потребна лепота“, што се може довести у везу с тезом Јакобсона о „огољеној форми“ циркуса, чијој аутономној фактури није потребно никакво оправдање. У зборнику је дато и неколико карактеристичних слика и плаката за циркус, позоришне представе и филм, које ауторка анализира како би илустровала и поткрепила закључке у раду.

„Синкретичко“ јединство речи, певања и пјеска, присутно у античком театру, а затим и фолклору – народној култури, те с њима повезан слободни плес, тема су рада „Певање, пјесак, плес: шта је био плес за футуристе?“ Ирине Сироткине (Москва). Као

изразити пример слободног плеса наведени су наступи Исидоре Данкан, која је већ на самом почетку каријере 1903. године формулисала сопствени „футуристички“ манифест „Плес будућности“. Био је то, међутим, повратак коренима ове уметности, заснован на опонашању природе и ослобађању тела од свих табуа.

Последња тематска целина започиње чланком Иље Кукуја (Минхен) „‘Коме футуризам?’ Теорија и пракса авангарде на страницама новина *Уметност комуне*“, посвећеним петроградском недељнику који је излазио само од децембра 1918. до априла 1919. године, али је и за тако кратко време успео да се наметне као један од водећих гласила радикалне „левичарске“ уметности. Томе је допринела и чињеница да су своје текстове на страницама овог листа објављивали Мајаковски, Маљевич, Пуњи и Шкловски, као и да су се међу сараднике могли убројати Пуњин, Брик и Кушнер, који је у дванаестом броју и поставио питање „Коме футуризам?“.

„Конструктивистички принципи у поезији Ивана Аксјонова“ наслов је чланка Корнелије Ичин (Београд) у коме се на примерима збирки *Сумњива начела* и *Ајфели*, објашњава како су конструктивистичко-архитектонски принципи утицали на фактуру стиха у Аксјоновој поезији. Ауторка као важан подстицај за конструктивистичку реализацију Аксјонова истиче његову сарадњу са сликарком А. Екстер.

Ханс Гинтер (Билефелд) у чланку „Андреј Платонов и естетика ЛЕФа“ детаљно објашњава однос уметника и групе, бавећи се полемиком Шкловски-Платонов. Гинтер даје одговоре на питања на који начин се Платонов приклонио „лефовској“ концепцији и у ком правцу се касније удаљио од ње.

„О једној личности из сенке руског Берлина (о историји часописа *Предмет*)“ тема је рада Јелене Обатњине (Санкт Петербург) у коме ауторка приказује историју настанка поменутог часописа, осврћући се на преписку Шрејдера и Ремизова, на основу које се може реконструисати један сегмент литерарне делатности руске дијаспоре с почетка 1920-их година.

У раду „Авантуристички модел у интерпретацији футуриста (роман В. В. Каменског *27 доживљаја Хорта Цојса*)“ Дмитриј Николајев (Москва) објашњава да је ово дело формално представљало одговор на Бухаринов позив да се у совјетској авантуристичкој литератури створи лик „комунистичког Пинкертона“, али да суштински у њему нема готово ничега што се може назвати комунистичким. Николајев то доводи у везу с чињеницом да у роману нема осврта на социјалне конфликти, те да су социјални мотиви, и то тек у траговима, присутни само у првој глави.

Жужа Хетењи (Будимпешта) је рад „Поглед и обрасци прозе – два типа интерпретације у семантизацији слова и учаурени анаграми: Набоков и његови претходници“ посветила анализи сличности и разлика у делима Набокова с једне, и руских футуриста и европске авангарде, с друге стране.

Татјана Цивјан (Москва) је у чланку „Поетски клишеи *Хтео бих да будем, ако бих био, зашто нисам...*, њихове варијације и тумачења у песми А. Веденског *Жао ми је што нисам звер...* (“Тепих-Хортензија”)“ детаљно сагледала и објаснила фолклорне мотиве и друге клишеје, скривене испод копрене оберуитске поетике, у овим стиховима Веденског.

Текст „Ево у чему је ствар“: о одсуству Казимира Маљевича у стиховима Данила Хармса *Поводом смрти Казимира Маљевича*“ Дмитриј Токарев (Санкт Петербург) је посветио стиховима које је Хармс прочитао на комеморацији Маљевичу у његовом стану, при чему је сликовито доказао да је оригинални текст највероватније био посвећен Николају Олејњикову, а да је Хармс променио адресата после вести о смрти сликара.

Основу чланка Тетјане Огаркове (Кијев) „Реч као таква“ руског футуризма и ‘лирски есперанто’ Анрија Мишоа“ чини настојање ауторке да осветли стваралаштво овог француског писца, недовољно проучаваног у Русији, с посебним освртом на аналогије у његовим делима с текстовима Хармса и Хлебњикова.

Валериј Сажин (Санкт Петербург) је чланак „Александар Кондратов – закаснили совјетски футуриста“ засновао на богатој архивској грађи од око 1300 текстова из заоставштине Кондратова, која се чува у Рукописном одељењу Руске националне библиотеке. Заснован на хронолошком принципу, текст представља спој биографије и анализе стваралаштва Кондратова, датих у историјској и политичко-идеолошкој перспективи.

Петар Казарновски (Санкт Петербург) у раду „Стратегија историјске авангарде у поезији В. Ерла“ указује на чињеницу да је овај песник почео да пише стихове равно пола века после публикувања манифеста „Реч као таква“, и то управо под утицајем Хлебњикова и Кручониха. Такође, Казарновски уочава и указује на одјеке текстова Хармса и Веденског у стиховима Ерла.

Разноврсност и богатство садржине, као и чињеница да је око себе окупио водеће познаваоце руске авангарде у свим њеним појавним облицима, предвођене „Његовом светлошћу“ Жаном-Филипом Жакаром, кога су колеге тако именовале не би ли се, на духовит начин, истакао његов изванредни допринос проучавању авангарде, довољни су да се овај зборник препоручи читалачкој публици.

Тамара Жељски
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
steket04@gmail.com

UDC 821.161.1-1.09 Prigov D. A..

«Я ПРОСТО ХУДОЖНИК, АРТИСТ, ВЕРНЕЕ, ДЕЯТЕЛЬ КУЛЬТУРЫ» (ПРИГОВ)

(Шаповал Сергей (сост.). *Д. А. Пригов. Двадцать один разговор и одно дружеское послание*. М.: НЛЮ, 2014. 264 стр.)

Самого Пригова можно было сравнить
с таким вот мифологическим животным,
имеющим со всех сторон глаза, уши, язык, руки –
эдакий постмодернистский человек-оркестр.
Евгений Добренко

Дмитрия Александровича однажды спросили, может ли он сказать, когда он стал поэтом, на что он ответил: «Стать поэтом весьма неопределенное понятие. Непонятно, когда становишься поэтом. Первое стихотворение я написал в 21 год в 61-ом году, что несвойственно поэтам, а, можно сказать, более характерно для некоторых художников. Первые стихи были в определенном компоте из пастернако-, мандельштамо-, ахматово-, заболотско-, цветаевского стиля».

Почти семь лет после смерти Пригова вышла в свет книга *Двадцать один разговор и одно дружеское послание* в издательстве «Новое литературное обозрение». Сборник представляет сборку материалов: девять интервью разных лет составителя сборника с самим Приговым, размышления друзей-колег о творчестве и феномене Пригова в культуре, среди которых Михаил Берг, Марк Липовецкий, Лев Рубинштейн, Михаил Ямпольский, Тимур Кибиров, Евгений Добренко, Андрей Зорин, Владимир Мартынов, Виктор Мизиганов, Глеб Морев, Евгений Попов, Андрей Ерофеев. Книгу обрамляет «дружеское послание погибшему всерьез Дмитрию Александровичу Пригову» художника Гриши Брускина, напоминающее записки, мимолетные воспоминания, наполненные теплым чувством к Дмитрию Александровичу.

Концептуализм в понятии Пригова создает некие объекты, пытается создать процедуру измерения и испытания на прочность, когда материальность объекта не очень важна. Тут существенен момент, когда объект из обыденной жизни ставят в музей, где человек его увидит. Крайне важно желание увидеть объект, и эта перенесенная вещь становится артефактом. В концептуальном искусстве произведение уже не вещь, а жест – жест перенесения обыденного объекта в музей.

Большое место отведено создателю произведения. Если один и тот же текст печатается в журнале, он воспринимается как литература, если вы его вешаете на стену, на рамки, – это произведение изобразительного искусства; используете в перформансе – это

тема для перформанса. Очень важен назначающий жест, например, «в данном момент я назначаю это быть поэзией».

ДАП искусство видел как своеобразную драматургию, которая разыгрывается между художником, его произведением, между местом, где выставляется произведение, и между зрителем. Художник работает с драматургией: обманывает ожидание зрителей, выставляет произведения не в том месте, где обычно ожидают увидеть произведение искусства, удивляет их. На выставках картины сами по себе уже могут быть не значимы, взоры зрителей не должны быть устремлены на картину, а на художника – он эти картины может жечь на глазах зрителей. Основным является взаимоотношение автора и произведения Игра с драматургией представляет новейшее течение в искусстве.

В одном интервью Пригова спросили, сколько насчитывается стихов в его творчестве. Ответ, что свыше 34.000 стихотворений входит в творчество автора, поразил многих. Сразу возникает вопрос – «зачем в таком количестве?». Дмитрий Александрович это так объяснил: «Во-первых, это большой проект поэта, который описал все, где поэт важнее написанных стихотворений. Стихи как факт принятого внимания, но они не должны быть прочитаны. Во-вторых, у меня развилась система многописания. Я как атомная электростанция, ее нельзя приглушать на десять лет, и чтобы я не взорвался, я пишу. В-третьих, моя синдроматика, которую я сумел реализовать в культурной деятельности, чтобы она не стала историей болезни». Это качество ДАП называл мимикрией, корнями уходящей в советское прошлое. Тут кроется попытка избежать идентификации, быть опознанным, в основе которой лежит общий неотрефлексированный страх перед социумом, быть точно определенным и схваченным. «Вот ты – поэт», а я отвечаю: «Нет, нет, я художник». Или наоборот: вот ты – художник, а я: нет, нет, я поэт». Он был и поэтом, и художником, и скульптором, и перформансистом, и теоретиком, и все его ипостаси взаимопроникались и взаимодополнялись в его работах. Как говорил Евгений Добренко, Пригову присущи «текст в живописи, визуальность и театр в тексте, текст как партитура перформанса (азбуки), философствование как художественный текст (предведомления) и т. д.»

Михаил Ямпольский отметил, что Пригова нельзя подвести под определенную дефиницию: он не поэт, да и если поэт, то с примесью художника, но и если художник, то не до конца художник. Нет четких определений деятельности ДАП-а, границы зыблемы, и Пригов есть вечное перетекание одного в другое. Недаром многие Пригова сравнивали с людьми эпохи Возрождения, с его эрудицией и мультидисциплинарностью, борьбой с инерцией и окаменением. Пригов обладал уникальной способностью не навязываться, но и не относиться с пренебрежением. Умение Пригова быстро включаться в разговор и говорить на разные темы без какой-либо подготовки или назначения плана предстоящей беседы поистине поражало.

Можно отметить, что порой, если не часто, выступает наружу философский склад ума Дмитрия Александровича. Систематическое изучение философской традиции, начав с Платона и Аристотеля, через немецкую философию к русским мыслителям «Серебряного века», включая и философию Востока – все это не могло не сказаться на мышление и оттачивание, своеобразное изошрения ума. Притом, его никогда не посещала идея посвятить свою жизнь философии, но было желание приобщиться к мысли разных веков, систематизировать, создать собственное представление о движениях в этой области. Здесь во многом и выявился его жизненный кредо – ничего форсировать не надо, а двигаться постепенно и упорно, всегда что-то осваивать. Поэтому, по свидетельству Сергея Шاپовала, Пригов входил в литературу не спеша, не было эпохальных прозрений и вдохновений, дорога протапывалась медленно, но весьма основательно. Сам Пригов определил, что «культурная вмняемость» является важным постулатом его творчества.

Лазарь Милендиевич
Белградский университет
Филологический факультет
Кафедра славистики
laki92bg@gmail.com

СЕМАНТИКА СЛОВЕНСКОГ ГЛАГОЛСКОГ ВИДА

Morgan Nilsson, Nadezjda Zorikhina Nilsson (ed.). *Семантический спектр славянского вида* (IV Конференция Комиссии по аспектологии Международного комитета славистов, Гётеборгский университет, 10 июня – 14 июня 2013 г.); *The Semantic Scope of Slavic Aspect* (Fourth Conference of the International Commission on Aspectology of the International Committee of Slavists, University of Gothenburg, June 10 – 14, 2013). Göteborg: Göteborgs universitet (= Gothenburg Slavic Studies 3), 2013. – 173 c.

Поводом Четврте конференције Комисије за аспектологију Међународног славистичког комитета са општом радном темом „Семантички спектар словенског вида“, одржане у Гетеборгу 2013. године, објављен је зборник реферата у ширем изводу. Конференција је, као што је наведено у предговору овог зборника, посвећена проблематици глаголског вида у словенским језицима, али и поређењу са несловенским језицима. Излагања, у којима су презентована савремена истраживања у области аспектологије, била су организована у неколико тематских блокова.

Глаголски вид заузима централно место у проучавању словенског глагола. У последњим деценијама истраживачи су највише пажње посветили семантичком садржају ове категорије, који произилази из интеракције видско-временских форми и различитих врста контекста у којима се оне појављују.

Одржана конференција имала је за циљ да настави дискусију о аспектуалним значењима укључујући класичне проблеме, као и новија питања. Расветљавању ове тематике допринос је дао већи број аутора, са различитих европских, азијских и америчких универзитета и академија, чија се реч може прочитати у овом зборнику. Радови су објављени на руском или енглеском језику, уз мањи број радова на словеначком и македонском. Већина радова пружа и увид у кориштену литературу. Зборник је подељен на две целине, с тим што прва обухвата краће верзије 5 пленарних реферата, а друга – 56 излагања која у самом зборнику нису подељена по тематским секцијама. Истраживачи чији су радови приказани у првом делу књиге су Ј. Д. Апријан, А. В. Бондарко, Е. Дал, С. М. Дики и Ј. В. Падучева. У другом делу књиге своје радове су представили следећи аутори: П. Аркадијев, Ј. Ачилова, В. Бајда, А. Баренцен (и коаутори Р. Генис, М. ван Дојкерен-Храбова, Ј. Калзбек, Р. Лучић), К. Бранчкакец, В. Број, Ј. Чекалина, О. Чујкова и М. Федотов, А. Дерганц, Х. Екхоф и Д. Хег, Ф. Есван, В. Гаврилова, Ј. Геберт, М. Гловинска, Ј. Горбова, А. Грен, Р. Гузман Тирадо, А. Израели, К. Иванова и М. Војејкова, Ф. Јозефсон, Ј. Канеко, М. Китађо, В. Климонов, Ј. Књазев, Ј. Конума, И. Козера, В. Леман, Н. Мединска, Х. Р. Мелиг, Т. Милијареси, Ј. Мишина, О. Милер-Рајхау, И. Пановска-Димкова, Ј. Пчелинцева, Ј. Петрухина, М. Пила, В. Плунгјан, Љ. Поповић, Ј. Ремчукова, Р. Ренке, Ј. Рувољето, А. Сидељцев, С. Славкова, С. Соколова, Љ. Спасов, И. Шатуновски, С.-С. Тофоска, В. С. Томелери, Х. Томола, В. Труб, О. Титаренко, Ј. Урисон, Д. Војводић, Д. Вестерхолм, Б. Вимер и Н. Зорихина Нилсон.

Један од најпознатијих светских аспектолога А. В. Бондарко у раду „О теоретических основањима Петербуршке аспектолошке школе“ посветио је пажњу основним питањима којима се бавила Петроградска аспектолошка школа, чијом заслугом су постављени темељи модерне аспектологије са Ј. С. Масловом на челу. Још један лингвиста светског гласа Ј. Д. Апријан у свом раду „Грамматика глагола в Активном словаре русского языка“ указује на потребу за проучавањем интеракције граматичких категорија глагола (вида, времена, дијатезе) и лексичких значења речи, као и њихове интеракције са синтаксичким конструкцијама (пре свега кроз призму рекције, модальности и негације). Циљ овог рада је указивање на празнине у постојећим речницима руског језика, које би требало да буду попуњене објављивањем речника под називом *Активный словарь русского языка*, као и на чињеницу да граматика и речник не би требало да постоје одвојено.

Учесници конференције бавили су се општим питањима везаним за категорију глаголског вида. Б. Вимер [Wiemer] је у раду „Хронотопическая модель славянского вида“ (СВ: НСВ) указао на велике разлике у формирању и употреби глаголског вида међу словенским језицима. Ове разлике последица су дијахроних промена, као и територијалне разуђености, те отуда назив хронотопски модел. С. Соколова у раду „Аспектуальная парадигма базового глагола как его классификационный признак“ посматра аспектуалне парадигме глагола, под којима се подразумевају сви облици изведени од основног глагола додавањем префикса и суфикса, чиме се често мења глаголски вид, а глаголи добијају нове семантичке компоненте. О граматикализацији ових префикса у словенским и другим индоевропским језицима пише Ф. Јозефсон [Josephson] („Grammaticalisation paths of affixes in Slavic and in other IE subgroups“). Ј. Петрухина у раду „Русский вид как морфологическая деривационная категория“ посматра особености руског глаголског вида као морфолошке и деривационе категорије, с посебним освртом на смер деривације (грађење несвршених глагола од свршених и обрнуто) и на могућност лексикографске обраде ових деривационих односа. О. Титаренко у раду „Категория временной локализованности и ее связь с видом глагола в русском языке“ говори о темпоралној локализованости/нелокализованости и њеном односу са глаголским видом. Ауторка је закључила да глаголи свршеног вида (у даљем тексту СВ) садрже сему локализованости, док глаголи несвршеног вида (у даљем тексту НСВ) могу имати обе семе.

Надаље ћемо се осврнути на радове о глаголима НСВ. И. Козера у раду „Видовая принадлежность вторичного имперфектива и его аспектуальная характеристика в свете семантической концепции вида“ пише о појави тзв. секундарне имперфективизације (нпр. *есть – съестъ – съедать*), коју посматра из перспективе семантичке концепције вида С. Каролака. О фактичком значењу глагола НСВ написана су три рада. А. Грен [Grønn] је у раду „The factual imperfective in Russian and the role of past tense“ фокус ставио на општефактичко значење глагола у прошлом времену. Он користи термин „fake imperfective“ желећи да укаже на то да ови несвршени глаголски облици у одређеним контекстима имају и „свршено“ значење и користе се уместо глагола СВ. О. Милер-Рајхау [Mueller-Reichau] у раду „Factual imperfectives and background knowledge“ жели да покаже да је сваки догађај исказан глаголом, с нарочитим освртом на глаголе са фактичким значењем, део шире структуре, која тај догађај уоквирује и која је део знања о језику. М. Пила у раду „Особенности функционирования общефактического значения в словенском языке (в сопоставлении с русским языком)“, ослањајући се на поставке које је изнео амерички аспектолог С. М. Дики [Dickey], жели да покаже да је ређа употреба глагола НСВ у словеначком језику последица лексичке семантике глагола. Она на основу корпуса из словеначког и руског језика посматра појаву општефактичког значења глагола НСВ.

Ј. Къазев је у раду „Источники неограниченно-кратной интерпретации несовершенного вида в русском языке: лексическое значение, способ действия, синтаксис“ показао којим се лексичким и синтаксичким јединицама може истаћи неограниченост семантике глагола НСВ, док је о ограниченократној семантици при формирању глаголских облика прошлог времена у неколико словенских језика писала група аутора (А. Баренцен и др.) у раду „Вопросы сопоставительного изучения случаев ограниченной кратности“. О глаголима исте семантике писала је и Ј. Ачилова („Классификация семантических групп глаголов с краткой семантикой в современном украинском языке“), истичући да највећи број глагола ограниченократне семантике припада семантичким групама којима се означавају ‘људски звукови’, ударање и бацање, као и глаголи кретања. О значењу суцесивности глагола НСВ у прошлом времену, нарочито у тзв. нетривијалним контекстима говори Н. Зорихина Нилсон у раду „Несовершенный вид и суцесивность. К вопросу о нетривиальных аспектуальных контекстах в русском языке в плане прошедшего“.

О. Дал [Dahl] се у раду „A construction approach to perfectivization in Slavic“ посветио питању улоге префикса у формирању СВ у словенским језицима, за разлику од романских и германских језика у којима префикси немају сличну улогу. Он жели да покаже и како префиксација утиче на избор аргумената који ће допунити значење гла-

гола. О семантичким и структурним својствима словенског перфектива у односу на несловенске језике писао је В. Плуњган у раду „Еще раз о типологических особенностях славянского ‘перфектива’“. П. Аркадијев је у раду „Towards an areal typology of prefixal perfectivization“ посматрао језике на основу ареалног критеријума, тј. посматрао је морфолошке и функционалне карактерике глагола СВ у источним европским језицима, не само словенским, већ и у балтичким, германским, мађарском и у два кавкаса језика. И. Шатуновски у раду „Перлокутивные глаголы и вид в русском языке“ посматра глаголе СВ чији је перлокуцијски циљ да изразе значење говорења (‘сказал’).

У словенским језицима јављају се глаголи, врло често страног порекла, који немају морфолошку ознаку вида, већ се њихов вид препознаје у контексту. О таквим, двовидским, глаголима рад „Двувидовость глагольного слова и способы ее преодоления в русском языке в сопоставлении с сербским“ написао је Д. Војводић. Поред тога, овај аутор се осврће и на избор вида код сложене реченице са временском клаузом у контекстима аспектуално-таксисне недиференцираности.

Познато је да је за словенски вид везана и категорија начина, тј. типа глаголске радње (рус. *способы действия*, нем. *Aktionsart*), чија улога је, како напомиње Ј. Ремчукова („Способы глагольного действия в русском языке: процессы грамматикализации и лексикализации“), видљива на семантичком, морфолошком и прагматичком плану. Ауторка наводи да глаголски префикси који служе за формирање видских опозиција утичу и на формирање ових начина, и они немају улогу само у процесу граматикализације, већ и лексикализације, тј. стварања нових глагола који своје место проналазе у речнику. Неколико типова глаголске радње анализирано је и у овом зборнику. Х. Томола у раду „Статус делимитатива, так называемых способов действия и ‘пустых’ приставок“ анализира могућност образовања и употребе глагола са префиксом *no-* и значењем делимитативности и глагола са префиксом *pro-* и значењем пердуративности. Ови глаголи јављају се у СВ и немају свој парњак НСВ. О делимитативним глаголима с префиксом *no-* у руском језику пишу и О. Чујкова и М. Федотов („On some features of „delimitative“ verbs in Russian“). И. Пановска-Димкова („Семантиката на префиксите во лимитативната видска (аспектна) конфигурација во македонскиот јазик“) пише о девет македонских префикса који учествују у грађењу глагола са значењем лимитативности желећи да укаже на разлике у дистрибуцији ових префикса, на дужину трајања радње чију лимитираност покажују, као и на видска обележја на која утичу.

Љ. Спасов („Семантиката на префиксите во резултативната видска (аспектна) конфигурација во македонскиот јазик“) жели да пре свега покаже улогу префикса код глагола са резултативним аспектским значењем у македонском језику, а такође и да представи улогу корена и суфикса код ових глагола. Р. Ренке [Rönkä] у раду „Нагаврился – к семантике ‘результата’ в сфере субъекта“ разматра ситуације тзв. субјекатске резултативности, из којих произилазе нова својства субјекта, као што су положај у простору, облик, особине, осећања итд. Т. Милијареси [Milliaressi] у раду „О соотношении семантических категорий вида и предшествования в русском языке“ показала је у којим ситуацијама руски глаголи НСВ са резултативним значењем могу у своју семантику укључити и таксисно обележје антериорности.

Поједини аутори говорили су о теличким глаголима, који се у српској литератури нешто ређе спомињу. С.-С. Тофоска у раду „Semantic classes of telic verbs in Macedonian“ говори о семантичкој класификацији теличких глагола у македонском језику, при том се не ослањајући на традиционалне постулате, већ на теорију коју је изнео проф. С. Каролак из Кракова. О теличким и ателичким глаголима у руском и пољском пише и Л. Геберт („Imperfectives for accomplished facts and pragmatics in Russian and Polish“), посебно скрећући пажњу на глаголе НСВ којима се означавају постигнуте, завршене радње.

О различитим карактеристикама глаголске радње пише В. Леман [Lehmann] у раду „On the relation between nonepisodic/nonlocalized, iterative, and omnitemporal situations“. Он говори о повезаности карактеристика епизодичности и јединствености, док обе карактеристике за себе везују привременост. С друге стране омнitemпоралност и итеративност везане су за неепизодичност. Ф. Есван („On the interaction between the aspect and

lexical meaning of some Czech verbs expressing a distinct pre-realization phase (with regard to French and Italian)“ указao je на посебну семантичку компоненту код видских парова у чешком језику (*koupit / kupovat* и *prodat / prodávat*), а то је да се њима означава и фаза пре реализације саме радње (када се објекат ставља на продају, али до продаје још није дошло). Ова фаза се у бројним контекстима означава глаголом НСВ. М. Гловинска се у раду „Глаголы слышать – услышать, слышать – услышать. Семантическая и аспектуальная характеристика“ бавила могућностима употребе видских парова *слыхать – услышать*, *слышать – услышать* у различитим контекстима показавши да није увек могућа употреба оба вида. Такође је, поредећи ове глаголе са паровима *видеть – увидеть* и *видать – увидать*, указала на хијерархију у којој глаголи визуелне перцепције заузимају више место од глагола аудитивне перцепције.

Део аутора посветио је пажњу односу глаголског вида и глаголског облика, тј. времена. У раду „Функции настоящего и имперфекта СВ и перфекта НСВ в молиско-славянском языке“ В. Број [Breu] пише о перфекту НСВ, којим се може изразити ограниченократна радња, као и о имперфекту и презенту глагола СВ, којима се означава кратност или хабитуалност у молишко-словенском дијалекту (микројезику) на југу Италије. В. Гаврилова се у раду „К вопросу о связи категорий вида и залога в спряжении русского глагола“ бави учесталашћу личних пасивних конструкција и питањем да ли су глаголски придев са завршетком (суфиксом) *-и/-т* од глагола СВ и лични пасивни глаголски облици од глагола СВ синоними и да ли се јављају као слободне варијанте. Ј. В. Падучева је у излагању названом „Русский глагол БЫТЬ: употребления в значении совершенного вида“ указала на два типа употребе глагола *быть* у локативном значењу: статичко (са субјектом у генитиву) и динамичко (са субјектом у номинативу).

О употреби императивних форми изложена су четири рада. В. Труб у раду „Особенности употребления русских императивных форм глаголов совершенного и несовершенного вида со значением запрета и предостережения“ пише о императивним формама које, у зависности од семантичког типа предиката и избора глаголског вида, могу имати значење забране или упозорења. А. Сидельцев („Pragmatically motivated Use of Aspect: Hittite – Russian Parallels“) пише о глаголском виду у хетитском језику и о прагматичкој условљености избора вида при формирању императива. Ситуација у хетитском језику најсличнија је ситуацији у руском, где се императивом глагола СВ исказује дистанца између говорника и саговорника, док се глаголима НСВ изражава њихова блискост. До истог закључка, везаног за стање у руском језику, дошао је и М. Китађо [Kitajo] у раду „Анализ вида глагола и полных/кратких форм прилагательных с точки зрения вежливости“, додавши да се блискост, осим императивом НСВ, постиже и употребом пуних облика придева, док се дистанца међу говорницима постиже употребом краћих придевских форми. К. Иванова и М. Војејкова („Императивные формы НСВ на ранних этапах усвоения русского языка детьми: частотность и значение“) бавиле су се употребом императива перфективних и имперфективних глагола код деце узраста 2–4 године и њихових родитеља.

Осим о глаголским облицима, на конференцији је било речи и о глаголским и другим именицама чије је значење повезано са глаголским видом. Ј. Урисон у раду „Частные значения несовершенного вида в семантике существительного“ пише о глаголским именицама и именицама *nomina agentis*, код којих се препознаје вид глагола од којег су изведене и који у неким случајевима утиче на могућност њихове употребе. Х. Р. Мелиг [Mehlig] у раду „Неисчисляемая собирательность в области глагольных предикатов. О конативности в русском языке“ долази до закључка да активност конативних ограничених предиката, као и небројивих збирних именица, има обележје кумулативности.

Део радова посматра аспект из дијахронијске перспективе. В. Климонов у раду „Грамматикализация глагольного вида и преобразования в системе видовых парадигм в русском языке“ пише о историјском развоју глаголског вида, односно о његовој граматикализацији у руском језику. У раду „Verbs of Motion in the Early History of Slavic Verbal Aspect“ С. М. Дики је имао за циљ да покаже да су глаголи неодређеног кретања (нпр. старорус. *ходити*) иновација у севернословенским језицима, а не општесловенско

наслеђе. Х. Екхоф [Eckhoff] и Д. Хег [Haug] („Aspect and prefixation in Old Church Slavonic and Greek“) потврдили су, поредећи грчки оригинал Новог завета и његов старословенски превод (Маријино јеванђеље), да су старословенски имперфекат и партиципи презента грађени од глагола НСВ, а да су аорист и партиципи претерита грађени од глагола СВ. Осим тога, њихов корпус је показао да је у старословенском префиксација редовно кориштена у процесу перфективизације. Ј. Мишина у раду „Об особом употреблени форм совершенного вида в отрицательном контексте (на материале ранних восточнославянских памятников)“ пише о употреби глагола СВ у негативном, тј. одричном контексту на основу корпуса из раних источнословенских споменика. Најчешће се ови глаголи користе у облику презента и имају значење ‘упорног одбијања радње’, али се могу срести и у форми имперфекта и партиципа садашњег времена. Ј. Руволето („Акциональные и видовые характеристики приставочных глаголов движения в ‘Повести временных лет’“) посматра акционалне и видске карактеристике глагола изведених од глагола кретања *ити* и *ходити* и одговарајућих префикса у староруском језику (анализирани корпус представља источнословенски споменик из 12. века). Ј. Пчелинцева („Отглагольные имена действия и формирование глагольного вида в русском языке“) посматра развој глаголских именица пре свега у руском, али и у другим словенским језицима од најстаријег периода (10–13. век) до данас. Она закључује да у савременом руском језику не постоји велики број глаголских именица (за разлику од западнословенских језика, у којима су много чешће) и да се оне формирају искључиво од глагола НСВ, док су оне од глагола СВ изгубљене.

У великом броју радова примењен је контрастивни приступ. Ј. Чекалина је у раду „Русский вид и видо-временные системы английского и шведского языков“ указала на разлике у изражавању аспекта у руском језику с једне, и енглеском и шведском језику, с друге стране, стављајући акценат на одвојеност вида и времена у руском језику и на могућност њиховог исказивања морфолошким средствима (префиксација, суфиксација), као и на аналитичке форме са видско-временским значењем у енглеском и шведском језику. Ј. Горбова („Перфектная семантика в русском языке и семантика перфекта в испанском“) посматра семантику перфекатских форми у руском језику у поређењу са перфектом у шпанском језику. Р. Гузман Тирадо написао је рад „О средствах выражения инхоативности в русском и испанском языках“, у којем анализира начин исказивања инхоативности (почетка вршења радње) у руском и шпанском језику, узимајући при томе у обзир основне одлике ова два језика приликом грађења глаголских конструкција – аналитичност код шпанског и синтетичност код руског језика. Д. Вестерхолм у раду „Семантика категорији вида в русском и испанском языках: испанские перфектные формы времени и их русские соответствия“ разматра функционалне односе између шпанских сложених глаголских времена *perfecto compuesto* и *plusquamperfecto* и руских перфективних и имперфективних глагола. Показао је да поменути шпанска гл. времена не морају у свим контекстима одговарати руском СВ, као што се очекивало, и да је семантичка разлика међу њима велика. А. Дерганц („Vid v historičnem sedanjiku v slovenščini“) је упоредила употребу глаголског вида у историјском презенту у словеначком и руском језику. Њени примери су показали да се историјски презент у словеначком језику може употребљавати од глагола оба вида, док у руском језику у његовој употреби учествују искључиво глаголи НСВ. В. Бајда се у раду „Ирландский хабитуальный прогрессив и русский несовершенный вид: контрастивный анализ“ посветио контрастирању видских категорија у ирском и руском језику и проблемима који настају приликом превођења ирског хабитуалног прогресива облицима НСВ у руском језику. Ј. Конума („Акциональная классификация русских и японских глаголов“) говори о категорији акционалности, која је тесно повезана с категоријом аспектуалности код руских и јапанских глагола. Ј. Канеко („Aspect-Tense alternation in narrative texts of Russian and Japanese“) се бавила функционисањем историјског презента у наративним текстовима у руском и јапанском. В. С. Томелери у раду „Ossetic and Russian aspect systems: A comparative view“ пореди начине на које се аспект исказује у руском и осетинском језику. Аутор је пре свега желео да покаже да, иако се руски језик сматра развијенијим, осетински језик може имати велику улогу у осветљавању питања словенског глаголског вида. Н. Мединска

(„Глаголы распределительного и многократно-дистрибутивного действия с приставкой *пере-* в современном русском и украинском языках“) пореди руске и украјинске глаголе с префиксом *пере-* којима се исказује дистрибутивна и вишеструко дистрибутивна радња и групише их према додатним обележјима у њиховој семантици. Љ. Поповић („Глагольный вид как средство профилирования таксисного значения в конструкциях с неспециализированными временными союзами в сербском и украинском языках“) посматра (на материјалу српског и украјинског језика) распоред глагола СВ и НСВ у зависној клаузи са неспецијализованим (недиференцираним) временским везницима и главном делу сложених реченица у којима се – пре свега у зависности од различитих лексичких модификатора глаголскога вида – могу реализовати таксисни односи симултаности или сукцесивности, као и њихове многобројне варијације. К. Бранчкакец се у раду „Aspect and Tense usage in Upper Sorbian and Czech Narrative Texts“ посветила избору глаголског вида приликом употребе презентских и претеритских форми у наративним текстовима у два западнословенска језика – чешком и горњолужичкосрпском. Ауторка је ове облике посматрала из дијахронијске перспективе, а пажњу је посветила и новијим променама у употреби глаголског вида у горњолужичкосрпском.

С. Славкова у раду „Прагматические функции вида и времени предикатов в перформативных высказываниях (на материале русского и болгарского языков)“ пише о функционисању футурских облика СВ и НСВ и презентских облика (НСВ) у перформативној употреби у руском и бугарском језику. Избор ових форми условљен је прагматичким факторима и зависи од блискости говорника и саговорника, односно од потребе за формалним / неформалним обраћањем. До сличног закључка дошла је и А. Израели [Israeli] („Перформативы и вид глагола в русском языке“) показавши да се код перформативних глагола, који се у руском језику могу јавити у оба вида, одабиром вида одређује однос међу саговорницима (глаголи СВ добијају компоненту [ауторитет +]) и познатост информације (перформативом СВ уводи се нова информација, а формом НСВ понавља се већ позната информација).

Радовима изложеним на конференцији на гетеборшком универзитету покривен је велики број питања везаних за глаголски вид, као увек актуелну тему када се говори о словенском глаголу. Захваљујући учешћу аспектолога из целе Европе и шире, који су добили прилику да представе своја истраживања и покрену нове теме, ова конференција се може сматрати једним од значајних корака у развоју аспектологије као посебне лингвистичке дисциплине.

Сања Брдар
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
brdarsanja@yahoo.com

UDC 016.811.16'373.232(049.32)

Г. Ф. Ковалев. *Библиография ономастики русской литературы по 2010 год.* – Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2014. – 346 с.

Генадије Филипович Ковалов, доктор филолошких наука, управник катедре за словенску филологију на Вороњешком државном универзитету, стручњак за историју словенских језика и народа, ономастику словенских народа, регионалну ономастику, ономастику вороњешке регије, објавио је 2014. године у Вороњежу библиографију под називом *Библиография ономастики русской литературы по 2010 год.*

Публикација представља још један плод ауторових интересовања за ономастику и развој књижевне ономастике, којом се бавио у неким од својих претходних радова као што су: (1) Небеса поэтов. Астронимы в русской литературе // Вестник ВГУ, Серия Гуманитарные науки, 2003, № 1, с. 109–131; (2) Ономастическое комментирование как средство интеграции занятий по русскому языку и литературе // Известия Научно-ко-

ординационного центра по профилю «филология». Воронеж, 2004, вып. II, с. 218–221; (3) Польские фамилии в русской литературе // История и современность в русской литературе. IV. Rzeszow, 2006, s. 48–59; (4) Аспекты изучения имен собственных в художественных произведениях // I Крымские Международные Михайловские чтения «Собственное имя в русской и мировой литературе». Крым – Донбасс, 2007, с. 19–24; (5) «Тарас Бульба»: мотивы литературных антропонимов // Мирь имён и названий, М., 2007, №18, с. 7; (6) Основные направления исследований имен собственных в отечественной литературе // Теоретические проблемы современного языкознания. Воронеж, 2009, с. 332–338; (7) М. А. Булгаков и имя (Биографизм ономастики в творчестве М. А. Булгакова) // Три века русской литературы: актуальные проблемы изучения. Вып. 24. Михаил Булгаков: о творчестве и судьбе. Иркутск, 2011. с. 116–162.

Дата библиографија наставак је оне објављене 2006. године под називом „Библиографија ономастики русской литературы“ у Вороњежу. У структури књиге *Библиографија ономастики русской литературы по 2010 год* прво се издваја уводни део у коме су дати делови: „Аспекты изучения имен собственных в художественных произведениях (русская литература)“ и „К истории библиографии ономастики русской литературы“. Главни део библиографије чине: „Библиографија“ (ћирилична и латинична), „Словари и справочники“, „Электронные справочники и указатели“. Завршни део библиографије су индекси: Указатель исследований по писателям, Указатель по названиям произведений, Указатель онимов и Предметный указатель онимов.

У уводном делу аутор даје образложење избора теме приказивањем кратке историје појаве књижевне ономастике, различитих аспеката проучавања и тока њеног развоја. Наиме, име је својом загонетношћу одувек интересовало и писце и читаоце, а његова сакрализација потиче још из паганских времена. За разлику од стварности, у којој име не детерминише ни карактер ни судбину човека, како се некада веровало, у књижевности име лика одражава његов карактер, његово место у систему ликова и ономастички укус писца.

Почетак проучавања књижевне ономастике везује се за књижевну критику и период када још није ни постојао термин „ономастика“. Први књижевни критичар који се интересовао за улогу личног имена у књижевном делу био је В. Г. Белински, који је сматрао да лично име из уметничког дела има особито изражену сликовитост, која обухвата многе особине лика, нарочито када се употреби у својству заједничке описне именице у стварности.

Г. Ф. Ковалов у уводном делу пише о књижевној ономастички као дисциплини која је у процесу настајања, а као што је познато, када се издваја нова научна дисциплина, обично је један број научника подржава, док је други оспорава, и у тој дијалектици, уколико постоје добри аргументи за издвајање дате научне гране, она се утврђује и развија. Овакав пут развоја није мимоишао ни књижевну ономастику. Како аутор Библиографије наводи, њоме су се у почетку претежно бавили теоретичари књижевности. Први лингвиста који се бавио овим питањем био је В. И. Чернишов, док је први противник ономастичких проучавања књижевних дела био Е. Б. Магазаник. Књижевна ономастика је одолела нападима и наставила свој даљи развој кроз радове А. Л. Бема, који је први поставио питање функције личног имена у стваралаштву, односно питање постојања посебне поетике личног имена. А. С. Бушмин је формулисао неке основне функције личног имена у књижевном делу, међу којима су поред номинативне функције и индивидуално-емоционална, психолошка, типолошка, социјална функција. Имена учествују у креирању лика, одражавају став аутора према лику, дају одређену тоналност приповедању и важан су семантички и емоционално-експресивни елемент у читавој структури књижевног дела. Поред поменутих, ономастиком у књижевности бавили су се и В. В. Вејдле, Ф. И. Буслаев и В. В. Набоков, који је био одушевљен звучном симфонијом имена код А. С. Пушкина, Ј. Толстаја, коју је интересовала ономастика у Чеховљевим делима, П. Зајцев, који је подсећао на речи Андреја Белога о томе како имена у делу морају одговарати законима ритма и музике текста.

Г. Ф. Ковалов истиче да се у току развоја књижевне ономастике поставило питање подударња реалног имена и имена које је створио аутор. Познато је да је А. П. Чехов

био против употребе реалних имена савременика, док је, с друге стране, В. М. Шукшин користио само реална имена. В. Ј. Проп је дотакао проблем стварања комичног уз помоћ личних имена, делећи их на она која одражавају својства ликова, на она која приближавају ликове животињама или предметима, она чији се комизам заснива на гласовним фигурама и имена страног порекла (нарочито она која су Русима тешка за изговор). Аутор закључује да се захтев за вероватношћу као један од услова комизма простире и на имена, али да она, исто тако, не могу бити сувише неприродна и вештачка, јер тиме губе на комизму.

Име може бити и показатељ ауторства текста. Једно од најважнијих питања, питање ауторства “Шекспира”, И. М. Гиличијев је решио на основи ономастичке анализе дела, дошавши до закључка да су дела припадала грофу Ретленду, а не једва писменом Шекспиру, који никада није изашао ван граница Енглеске и није знао стране језике.

Говорећи о развоју књижевне ономастике Г. Ф. Ковалов наводи да су се као један од правца њеног изучавања појавили ономастички речници једног аутора или једног дела. Први такви речници се не могу назвати ономастичким, али су садржали елементе ономастике. Аутор првог оваквог типа речника, који се појавио у другој половини 19. века и био посвећен стиховима Г. Р. Державина, био је Ј. К. Грот, затим је М. Ољмински саставио речник М. Ј. Шчедрина, К. П. Петров – речник дела Д. И. Фонвизина, Н. Д. Носков – Речник литературних типова. Епоху ономастичких речника писаца отворио је Речник личних имена код Достојевског (1933) А. Л. Бема.

Развоју књижевне ономастике допринели су радови В. Борисова о ономастици код браће Стругацких, Ј. С. Обухове о ономастици Пушкина, В. И. Рогозине о ономастици Брјусова, монографија С. А. Коротких о ономастици Браће Карамазових Достојевског, В. В. Вјазовске о ономастици код Н. С. Лескова, М. Ткаченко – код Чехова.

У последњем веку појавили су се специјализовани ономастички часописи у различитим земљама. У неким словенским земљама, као што су Македонија, Словачка и Чешка, књижевна ономастика се није развила, у другим, као што је Пољска, недавно се почела развијати, док се у трећим, као што је Русија, развија већ 40 година, од изласка прве библиографије књижевне ономастике 1970. године.

Библиографија ономастике руске књижевности до 2010. године мало је ужа од претходних. Узете су у обзир монографије и чланци само о руској књижевности. У библиографију су ушли не само књижевни антропоними, него и топоними, астроними, зооними, етноними, ергоними, и др. Самостална ономастичка јединица су и лична презимена аутора, њихови псеудоними, називи или наслови књижевних дела. Укључени су и прототипи, док су објашњења имена ликова изостала због обима публикације. Додат је још и део „Словари и справочници“ који обухвата различите енциклопедије, ономастичке речнике различитих типова, различите приручнике и информације са Интернета.

У циљу бржег и лакшег проналажења жељеног истраживања ту су “Индекси”: према писцима, према називу дела, према онима и предметни индекси.

Структуру одреднице чине презиме аутора, иницијали, назив дела, назив публикације, место и година издања и број страна, на пример:

(1) Абашев В. В. „Люверс родилась и выросла в Перми...“ (Место и текст в повести Бориса Пастернака) // *Геопанорама русской культуры. Провинция и ее локальные тексты*. М., 2004: 561–591.

(2) А. П. Чехов: *Энциклопедия*. Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М., 2011. 696 с.

У вороњешкој ономастичкој школи се поред истраживања ономастике коју користи један или други писац истражује и однос писца према имену, према сопственом имену, именима других писаца, именима сопствених ликова и туђих ликова. Аутор Библиографије истиче да имена могу бити и средство псеудонаучне еквилибристике (тврђење да је презиме Ленски настало од реке Лене).

Основне тезе које аутор заступа у уводном делу јесу да ономастику у књижевном делу одликује природност и вероватност, да је она одраз карактерних црта лика, али и односа писца према лику, да даје тоналност приповедању, одговара ритму и музици текста. Ономастика у књижевном делу има номинативну, емоционалну, експресивну, семантичку, психолошку, типолошку и социјалну функцију. Имена су погодна за истра-

живање односа писца према ликовима, делу, ликовима других аутора, псеудониму, а могу послужити и као показатељ ауторства текста. Сви ови аргументи утврђују позицију књижевне ономастике као посебне научне дисциплине у области ономастике и подстицајни су за даљи рад у тој области.

Јелена Радовановић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
jelenaradovanovic9@gmail.com

РАЗМЫШЛЕНИЕ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АКЦИИ

Инсталляция и акция «Заборуоушрашение» в рамках персональной выставки Валерия Савчука «Радикальная мысль тела» (куратор Татьяна Корнеева) в творческом центре «Борей-Арт» (26.04-05.05.2014).

Исследовать художественные проекты Валерия Савчука – все равно что открыть дверь в мир дерзких и бескомпромиссных, а порой самоироничных и насмешливых концептов, ведущих к короткому замыканию мысли и оптические перверсии очевидного.

Невольная критическая бдительность требует погрузиться в ретроспективу творческой жизни художника, запечатленной в предъявлении зрителю процесса создания акций, перформансов, лозунгов, инсталляций; остановиться и физически ощутить дыхание времени. На выставке «Радикальная мысль тела» представлены виртуальное кладбище «Новые Литераторские мостки», проекты памятников «Ангел Достоевский», «Говорящие сфинксы», «Заяц Первый», перформанс «Укрой Другого», изобретение «Часы настоящего времени», лозунг «Художник, помни, что был постмодернизм». И конечно же акция «Заборуоушрашение».

Взгляд опытного зрителя, знающего, читающего за образами другие образы, неожиданно упирается в пространстве галереи в высокий деревянный забор, с почерневшей от времени шероховатой поверхностью досок, на которой местами зеленью проступает плесень. Иной раз плесень отликает серебром, что, между прочим, указывает на неустрашимую смысловую двойственность забора. Забор тянет потрогать, – видимо потому, настоящее «видение мыслиться и испытывается со всей остротой лишь в опыте *осязания*» (Ж. Диди-Юберман). Его возвышение неимоверно. В отечественном контексте он многозначительно препятствует, подымая затаенную злобу, он требует остановки, а это одно из значений рефлексии. Забор – чистая форма преткновения. Да, семантико-эстетическое наполнение видится только «насмотренной» публике, а простому зрителю нужен сюжет, который сопровождает визуальный ряд и дает ключи к пониманию. Встает необходимый вопрос кураторства – в какой мере художник подчинился куратору и согласился ли с его интерпретацией?

Выставка Савчука – декларируется как кураторский проект, а заканчивается высказыванием художника. Куратор, предворя выставку концептом, иллюстрирует его художественным высказыванием, а художник использует «патернализм всезнающего» куратора, ограждающего его от легковесного прочтения его инсталляций и объектов, для обретения новых ступеней свободы. Куратор, выступая, создает среду интерпретации, задает контекст высказываний, выступает от имени инстанции, он создает со-бытие. Куратор – доносчик, он посредством художника доносит время. И вся сила доноса заключается не в том, чтобы ответы на все вопросы предъявить в разжеванном виде зрителю, а в том, чтобы предъявить ему именно те вопросы в которых они могли бы принять участие в их решении. Или, если зрителю это не интересно, не принимать участие. Куратор выдает самые горячие стратегии борьбы с разоблачением способа кодирования и добивается этого с помощью реализации акций, проектов и других форм художественных структур реальности. Можно сказать, что куратор масс-медиаизирует художника, создает из него новый проект. Новый и, возможно, не тот, что подразумевался худож-

ником? По сути, работы художника изначально сомнительны в качестве текста-произведения. Такова интенция человека андеграунда, которому для перехода в мир нужен мост, дающий возможность диалога со зрителем. Возможно, современная история искусства рождается именно по законам такого диалога – художника и куратора, где роли могут неожиданным образом меняться.

Груба и коварна сама реальность, которая внутри себя не может различить свою банальность. Кажется, подойти к забору и спроси – для чего? о чем? в какой традиции? В чем состояла суть акции «Забороуштрашения»? Попасть врасплох, спонтанно вовлечься в действие, в зону провокации, проделать свободный жест, возможно, с привкусом легкого недоумения («зачем я это делаю?»), вызвать к раскрепощенности сознания, дать свободу движению завершить жест, сиюминутным движением руки, тела – попасть в со-творчество и художника, и куратора, где все равны. При всей радикальности жеста Савчук наследует как отечественную традицию «Окон РОСТА», работу с материалом Эль Лисицкого и архитекторы Малевича. Еще есть аллюзии на знаменитый «контр-рельеф» Татлина из железа, дерева и веревки, а также на современного художника Валерия Лукку, который приклеивал старую туалетную дверь, доски и рейки на холст. Кроме того, Савчук ведет напряженный внутренний диалог с художниками-минималистами Дональдом Джадда, Тони Смитом, Робертом Моррисом, размышлявшими о скульптуре и объектах.

В эпоху медиального переворота принят тезис: все есть медиа: будь это: труп, женщина, площадь, переулок (М. Мамардашвили), паровоз, дорога, лягушка, забор или телеграф. Медиа являют мир в его данности. Забор несет в (и что здесь едино – на) себе глубокий экзистенциальный пласт, это также посредник отсылающий нас к чему-то другому. Забор нельзя пересечь, к нему нельзя приближаться, он как высшая санкция, сакральность, забор – это медиа, но «он не столько являет мир, сколько закрывает горизонт видимого»¹.

Порядок мира определяется рядом оград, определений и разграничений, где забор – как барьер, отделяющий людей, отрезающий им путь к раскрытию горизонта, ограничивающий их возможность передвигаться через границы. Забор – обрамляет и охраняет место, воспроизводит – город. Город, как крепость и замок, замыкающий и удерживающий в себе пространство, как «ловушка» безопасности, «где внутреннее “Я” вывернуто наизнанку, где оно свидетельствует не о своей силе, но о слабости»². Дело в том, что забор исполняет стратегическую функцию власти: овладевает периметром пространства, заключает и удерживает подобно стенам тюрьмы. Такой властвующий забор пытается прикрепить людей к земле, создавая культуру затвердевания и закрепощения. Тем самым, забор тотально репрезентирует себя и одновременно дарует защищенность в себе, сочетая не сочетаемое – город и тюрьму.

Город-крепость с выстроенным забором-стеной непосредственно несет собой функцию внешней безопасности для того, чтобы внутри формировалось и поддерживалось сообщество, как сословная структура общества, тем самым, обеспечивая иерархию пространств и людей. Также забор диктует свою дисциплинирующую конституцию с целью порядка въезда и выезда (для этого нужны соответствующие документы). И внешняя безопасность города родившегося как оборонительный проект, тем самым, основанный на заборах, несет в себе назначение отражать набеги.

Но таковы функции забора города-крепости, лишь кажутся на первый взгляд. Забор по своей сути ненадежен, он не обеспечивает физической сохранности, его функция обороны и власти – лишь внешняя. Основная цель стены города, это сообщение с находящимися во вне его (города), то есть для того, чтобы пропускать потоки людей, ученых, поэтов, караваны купцов с товарами через себя город. Ведь когда иссякает поток проходящих, город деградирует, его торговля запускается, а религия и политика вырождаются, тем самым, за ненадобностью рушится ограда города и о нем забывают.

¹ Савчук В. В. Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Издательство РХГА, 2013. С. 149.

² Там же.

Стены ограды города дают ему не только безопасность, власть и возможность распоряжаться внутренним пространством, но и вынуждают город, церкви, соборы, ратуши расти вверх; они туго стягивают «пояс» города и вся масса его поднимается вверх, так и коллективное тело предпринимает усилия двигаться в вертикальном направлении – в искусстве, науке, медитации, архитектуре. Иными словами, границы, проведенные на геополитическом теле, не столько разделяют природу и культуру, сколько вносят в нее момент отличия, допустим, становятся отличимы дороги от полей и лесов, свое от чужого, единство от вражды. Функция забора, его демаркации связана с процессом деконструкции в культуре. Если забор рассматривать как «письмо», как сообщение, то разрезая жизненное пространство, подобно ножницам, кроющим ткань, он формирует куски, территории, переозначивая свое и чужое, публичное и частное, открытое и закрытое пространство. Дам слово автору: «Стены и заборы могут быть прочитаны как шрамы на теле Земли», а ведь шрамы и раны культуре наносит не только плуг и экскаватор, но и техника деконструкции.

Один из известнейших заборов, несущий самый мощный семантический пласт – это Берлинская стена, как главный сакральный забор, за преодоление которого грозила смерть, потому что он являлся экзистенциальной границей между добром и злом – бегущий изнутри ГДР ставил под сомнение социалистический рай. Находясь в границах, поддерживая всеми принятые табу и правила, коллективное тело ограничивается перспективой одного равного для всех права, что несет за собой – акт жертвоприношения человека обществу, таков крой первичной культурной формы. Забор – род собранности разнообразных сил, он место схождения зла и добра, это застывшее мгновение схода тектонических сил человеческих притязаний, страхов, враждебных сил, он же форма раны, которую наносит Земле и себе человек, способ жертвоприношения свободного перемещения. Забор – зона сакрального, столь же возвышенная, сколь кровавая и неприглядная.

Но этим далеко не ограничиваются функции забора. Он не только ограничивает, разделяет, но и сообщает, он сам есть средство коммуникации; самые затаенные желания, самый искренний протест, проклятия и хула анонимно пишутся именно на нем. Строгий запрет писать на заборе, клеить объявления, рисовать – все равно сотрут, закрасят краской, либо запись смоется дождем, облекается ныне в новую формулу: хочешь писать – пиши как настоящий граффитист. В противном случае написанным словам обязательно не дадут существовать. Заборный палимпсест – особая далеко не изученная тема. Таким образом, можно говорить о заборе, как о самоочищающейся стене, выступающей при этом экраном, на котором видны проблемы настоящего времени. Интересно, что анонимное сообщение пишется как бы в никуда, а отправитель не имеет четко обозначенного адресата, возможно конечно, сообщение отсылается к «миру», но вероятность ответа очевидно мала. В этом и скрыта его сакральность, где «забор – как дверь, которая заперта общеизвестностью того, что за ней: “в начале было слово”». И надо против всей общеизвестности и общепонятности этого тождества все-таки пытаться к нему пробиться, стучаться в него, искать щель. Поэтому проект «Заборустрашения» – это, в первую очередь, метафизический жест, в котором присутствует отчаяние: для любого вопроса, обращенного к вечности, нет ответа.

Безотчетный призыв, актуализирующий в неотвратимом изменении среды обитания, бессознательно преследует нас. Наше стремление к удобству и комфорту, к открытости и прозрачности требует кровавой жертвы вырезанного пространства, пространства принесенного в жертву природе: в виде заповедников и заказников, в виде зон частного приватного пространства – все это вполне внятно выражается в концептуальном высказывании автора. Художника трудно заставить врасплох, поскольку он всегда подставлен миру, его острым углам, его весомым вторжениям образов и его же нескончаемым мутациям. Мыслитель, часто не поспевает за темпами трансформации всех сферах жизни: эстетики, коммуникации, способов самоидентификации и сборки коллективного тела. Подавленное и испуганное перманентными сенсациями человечество прячется за высокими заборами предубеждений, в сети понятных категорий, лелея надежду на преустановленную гармонию, Савчук соединяет *представления и новообразования*; он заби-

рает в свой эстетический мир зрителя, его страхи и откровения, предоставляя ему знакомое и безопасное место жизни. Болезнь забороустройства окружающих вызвана недоверием к окружающим людям, пренебрежением к своему топосу, к власти и стране. Высота забора – признак незащитности. И суть жеста акции «Забороустройства» – именно в том, чтобы преступить порог недоверия друг к другу, обнаружить потенциал забора как со-общения, коммуникации, единения людей. Участники акции обнаруживают в себе порыв к единению, желание соединить стремления и усилия изменить ближний мир к лучшему, увидеть в заборе свое «отражение», увидеть Другого, которого он то ли боится, то ли не хочет замечать.

Инсталляция и акция «Забороустройство» Валерия Савчука открывает общность коллективного и безопасного пространства средневекового Города, пространства, которое мы потеряли, о котором мы бессознательно чаем, ради которого хочется «перемануть» через забор в целостную общность одиночувствующих, празднующих и единомыслящих. Возможно, потому что мы забыли о временности любых заборов о том, что у нас мало времени для жизни, и не стоит ее тратить на возведении преград и препятствий. Ведь за забором, не только свое пространство, но и ограниченное пространство узилища. На свободе – по ту сторону ограничения – из-за безграничности и вседозволенности ощутима потребность в дисциплине, каноне, традиции и самоограничении. Диалектика забора-отбора-преграды-сообщения-открытости – налицо. Художник побуждает задуматься о скоротечности не только времени, но и утраты пространства, о том, что убегая вдаль, оно оставляет непрожитые и необжитые углы нашего все еще необъятного топоса, не давая нам времени на вражду. За забором – простор будущего, здесь же – хранилище прошлого. Оба они не могут друг без друга, как разочарование не может существовать без надежды.

Алина Прыгун
Философский факультет
Санкт-Петербургский государственный университет
viviana2000@rambler.ru





РЕГИСТАР КЉУЧНИХ РЕЧИ

- антропоцентризм 29
архитектура 211
- Бердяев 117
биографични сходства 187
буддизм 51
- велосипед 107
видеоживопись 211
видеоискусство 211
видеоперформанс 211
видеопоезия 211
видеоскульптура 211
видеотанец 211
военная публицистика 117
Војводина 267
Волошин 77
- Гаврил Стефановић Венцловић 43
Гончарова 107
границе текста 203
- XX и XXI век 211
детская поэзия 129
дзен 51
дидактичка поезија 43
Достојевски 203
- жанры 211
женщины 65
- забор 9
- Иво Андрић 187
идеология 129
имя собственное 77
Исидора Секулић 173
исток культуры 9
- Јован Скерлић 173
- Каменский 89
Карион Истомина 43
Кипријан Рачанин 43
кладбище 9
- коаны 51
колониисти 267
комбинаторика 237
композиция 77
Константин Константинов 187
критика 173
Куросава 203
- Лев Толстой 51
лексема 237
лексика 77
лично име 267
- Маяковский 107
медиа 9
медиаанализ 9
међунапис 203
мифопоэтические аллюзии 65
- ограда 9
Отец Сергей 51
- Памятник* 263
Первая мировая война 77
Писма из Норвешке 173
предговор 173
презиме 267
прикладное языкознание 249
притчи Соломона 263
публицистика 77
Пушкин 263
- различия 187
райский сад 9
риторика 249
Розанова 107
руски римовани једанаестерац 43
русский футуризм 107
- семантика 249
славянство 117
Собор 29
среща 187
српски језик 237

тема 77
геоцентризм 29
технологии 211
Толстой 65
Транспозиција 203
1920-е 129

Уния 29

Флоренция 29
формализм 249
фразеологија 237
футбол 129
футуризм 89, 117

Хармс 107
Хуманизъм 187

цирк 89
Црна Гора 267
Црногорци 267

40-те години на XX век 187
чешки језик 237

Шаббат 263
Шиллер 65

Југославија 187

Јзык Ленина 249

Сарадници у 88. свесци *Зборника Матице српске за славистику*

ма Алсу Акмалдинова, асистент
Филолошки факултет
Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
Москва

др Јасмина Ахметагић, виши научни сарадник
Институт за српску културу
Приштина – Лепосавић

др Гражина Бобилевич, научни саветник
Институт за славистику ПАН
Варшава

др Наталија Видмаровић, редовни професор
Катедра за руски језик
Филозофски факултет
Свеучилиште у Загребу

др Драшко Дошљак, доцент
Катедра за црногорски језик и јужнословенске књижевности
Филозофски факултет
Универзитет Црне Горе

др Мира Душкова, асистент
Катедра за бугарски језик, књижевност и уметност
Русенски универзитет „Ангел Кинчев“

ма Исидора Ђоловић, докторанд
Катедра за српску књижевност, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ма Тамара Жељски, виши билиотекар
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Денис Јофе, редовни професор
Универзитет у Генту

др Јефим Курганов, доцент
Катедра за савремене језике
Универзитет у Хелсинкију

ма Лука Курјачки, докторанд
Факултет драмских уметности
Универзитет уметности у Београду

др Олег Лекманов, редовни професор
Филолошки факултет
Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
Москва

ма Снежана Линда – Поповић, асистент
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Лазар Милентијевић, студент
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Никола Миљковић, студент
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Тецуо Мотидзуки, редовни професор
Центар словенских истраживања
Хокаидски универзитет
Сапоро

др Михаил Одески, редовни професор
Катедра за руску књижевност
Историјско-филолошки факултет
Руски државни хуманистички универзитет
Москва

др Александра Павловић, библиотекар саветник
Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“
Београд

ма Алина Пригун, докторанд
Филозофски факултет
Санкт-Петербуршки државни универзитет

ма Јелена Радовановић, асистент
Катедра за славистику, Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Андреј Росомахин, доцент
Европски универзитет у Санкт-Петербургу

др Валериј Савчук, професор
Филозофски факултет
Санкт-Петербуршки државни универзитет

др Михаил Свердлов, доцент
Филолошки факултет
Национални истраживачки универзитет „Висока школа економије“
Москва

др Вера Терјохина, научни саветник
Институт за светску књижевност „М. Горки“ РАН
Москва

др Јелена Толстој, редовни професор
Катедра за славистику
Јеврејски универзитет
Јерусалим

др Лариса Шестакова, научни саветник
Институт руског језика „В. В. Виноградов“ РАН
Москва

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 напомени на дну прве странице чланка.

Радови се објављују на свим словенским језицима, енглеском, немачком, француском и италијанском. За радове на српском језику примењује се *Правонис српскога језика* М. Пешикана, Ј. Јерковића и М. Пижурце (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 (Gurjanova 2012) или студију у целини (Bowl 2012);

б) упућивање на одређену страницу или више суседних и несуседних страница (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) упућивање на студије истог аутора из исте године (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); упућивање на студије истог аутора из различитих година – хронолошким редом (Lachmann 1994; 2002);

г) упућивање на студију два аутора (Гамкрелидзе – Иванов 1984: 320–364); при упућивању на студију више аутора наводи се само презиме првог уз употребу скраћенице и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); упућивање на радове два или више аутора (Зализњак 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразираан, у текстуалној библиографској намени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века“;

ђ) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, осим ако је рукопис пагиниран.

Цитирана литература се даје у засебном одељку насловљеном ЛИТЕРАТУРА.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Белић Александар. *О језичкој 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 – Партедон М. А. М., 1994.
- б) књига (више аутора):
Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с екраном*. Таллинн: Александра, 1994.
Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Пиа, 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 К. Н. *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». Фатева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.
- е) статья в газете:
Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *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 (Bowlit 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.

Маклуен Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чажкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Партенон М. А. М., 1994.

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: *Etymologicky slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.

h) a phototype edition:

Соларић Павле. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

i) a manuscript:

Николић Јован. *Песарица*. 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 88. свеску
Зборника Матице српске за славистику

др Ирина Антанасијевић
др Николај Богомолов
др Петар Бојанић
др Михаил Вајскопф
др Јасмина Војводић
др Драгана Вукићевић
др Алексеј Грјакалов
др Нина Гурјанова
др Рајна Драгићевић
др Наталија Злидњева
др Душко Иванић
др Корнелија Ичин
др Леонид Кацис
др Јефим Курганов
др Јан Левченко
др Валериј Лепахин
др Александар Петров
др Људмила Поповић
др Тања Поповић
др Стана Ристић
др Валериј Савчук
др Игор Смирнов
др Игор Чубаров
др Ирена Шпадијер

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. 88
закључен је 000 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 децембра 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