



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 СМЕРНОВ  
(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**

**89**

**НОВИ САД • 2016**

МАТИЦА СЕРБСКАЯ  
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA  
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК  
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

89

НОВИ САД

## САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

### СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Владимир Климонов, Грамматикализация глагольного вида и преобразования в системе видовых парадигм в русском языке . . .	9
Жанна Краснобаева-Чорна, Цінність «родина» в українській фраземіці: семантика, структура, прагматика . . . . .	25
Драгана Ђурић, Народне представе о уторку код јужних и источних Словена . . . . .	35
Александра Павловић, Кијевска „Христова азбука“ у српској поезији XVIII века . . . . .	47
Лазарь Миленгевич, Страшный суд и возрождение души в произведениях Николая Гоголя . . . . .	57
Rok Bozović a g, Manifest in kolektivna pesnička (samo)zavest: <i>Mehanikom</i> Srečka Kosovela . . . . .	81
Вера Терехина, <i>Облако в штанах</i> или <i>Тринадцатый апостол?</i> О заголовочном комплексе поэмы В. Маяковского . . . . .	99
Андрей Базилевский, Станислав Игнаций Виткевич – патрон и практик трансавангарда . . . . .	111
Ирина Шатова, Криптографические традиции русской авангардной драматургии . . . . .	135
Валентина Брио, Память и «восстановление прошлого» в творчестве Чеслава Милоша . . . . .	157
Микела Капра, Мир Фазиля Искандера: детство и природа . . .	165
Ивана Кочевски, Концепт празнине у Ајвазовој прози . . . . .	179
Бобан Ђурић, Хоповски конгрес (1925) и делатност руског студентског хришћанског покрета . . . . .	203

### ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Синъити Мурата, Парадоксы русского авангардного театра: к вопросу о театральной пантомиме . . . . .	223
Сергей Бирюков, В соавторстве с Гоголем . . . . .	231
Никола Милькович, «Морелла» По и Поплавского: попытка сопоставительного анализа . . . . .	241
Срђан Петровић (Београд), Библиографија магистарских радова и докторских дисертација о словенским језицима и књижевно-	

стима одбрањених на Филолошком факултету Универзитета у Београду од 2005. до 2014. године . . . . .	251
---	-----

## ПРИКАЗИ

Љубинко Раденковић (ур.). <i>Заједничко у словенском фолклору: зборник радова</i> . Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 435 стр. (Мирјана Бојанић Ђирковић) . . . . .	285
Јелена Јовановић Симић, Радоје Симић. <i>Вербатологија (лингвистичке основе науке о вербализацији света)</i> , Београд: НДСЈ, Јасен, 2015, 374 стр. (Рајна Драгићевић) . . . . .	290
Људмила Поповић, <i>Контрастивна граматика српског и украјинског језика. Таксис и евиденцијалност</i> , Београд: САНУ. Одељење језика и књижевности, Српски језик у поређењу са другим језицима, Књига 3, 2014, 445 стр. (Милена Ивановић) . . . . .	295
Зельдович, Геннадий Моисеевич. <i>Прагматика грамматики</i> . Москва: Языки славянских культур (Studia philologica), 2012, 648 стр. (Миланка Наранчић) . . . . .	298
Андреа Лешић, Бахтин, Барт, структурализам, Београд: Службени гласник, 2011, 357 стр. (Александра Угреновић) . . . . .	302
Оксана Булгакова. <i>Голос как культурный феномен</i> . М.: НЛЮ, 2015, 568 стр. (Ненад Благојевић) . . . . .	307

## ХРОНИКА

VI международные саранские бахтинские чтения (Н. Л. Васильев) .	313
---	-----

## НЕКРОЛОЗИ

Богдан Терзић (1928–2016) (Људмила Поповић) . . . . .	317
Татјана Михајловна Николајева (1933–2015) (Вања Станишић) . . . . .	322
Регистар кључних речи . . . . .	325
Списак сарадника . . . . .	327
Упутство за припрему рукописа за штампу . . . . .	331
Рецензенти . . . . .	340

## SADRŽAJ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

### STUDIJE I RASPRAVE – ARTICLES AND TREATISES

Vladimir Klimonov, Grammaticalization of verb aspect and changes in the system of aspectual paradigms in the Russian language . . . . .	9
Žana Krasnobajeva - Čorna, The value of “family” in Ukrainian phraseology: semantics, structure, pragmatics . . . . .	25
Dragana Đurić, Folk representations about Tuesday among South and East Slavs . . . . .	35
Aleksandra Pavlović, “Christ’s Alphabet” from Kiev in the Serbian poetry of the 18 <sup>th</sup> century . . . . .	47
Lazar Milentijević, The Final Judgment and the reformation of the soul in the works of Nikolai Gogol . . . . .	57
Rok Bozovičar, A manifest in the collective poetic (self)consciousness: <i>Mehanikom</i> by Srečko Kosovel . . . . .	81
Vera Terjohina, <i>Cloud in trousers</i> or <i>The 13<sup>th</sup> Apostle?</i> On the title of the poem by V. Mayakovsky . . . . .	99
Andrej Bazilevski, Stanisław Ignacy Witkiewicz – patron and practitioner of the avangarde . . . . .	111
Irina Šatova, Cryptographic tradition in Russian avant-garde drama .	135
Valentina Brio, Memory and “reconstruction of the past” in the works of Czesław Miłosz . . . . .	157
Mikela Kapra, The world of Fazil Iskander: childhood and nature . .	165
Ivana Kočevski, The concept of emptiness in Ajvaz’s prose . . . . .	179
Boban Čurić, The congress in Hopovo (1925) and the activities of the Russian students Christian movement . . . . .	203

### PRILOZI I GRAĐA – CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Sinjiti Murata, Paradoxes of Russian avant-garde theatre: on the pantomime in the theatre . . . . .	223
Sergej Birjukov, Coauthoring Gogol . . . . .	231
Nikola Miljković, “Morella” by Poe and Poplavsky: confrontative analysis . . . . .	241
Srdan Petrović (Belgrade), Bibliography of master’s theses and PhD thesis about Slavic languages and literatures defended at the Faculty of Philology, University of Belgrade from 2005 to 2014 . . . . .	251

## PRIKAZI – REVIEWS

Љубинко Раденковић (ур.). <i>Заједничко у словенском фолклору: зборник радова</i> . Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 435 стр. (Мирјана Бојанић Ђирковић) . . . . .	285
Јелена Јовановић Симић, Радоје Симић. <i>Вербатологија (лингвистичке основе науке о вербализацији света)</i> , Београд: НДСЈ, Јасен, 2015, 374 стр. (Рајна Драгићевић) . . . . .	290
Људмила Поповић, <i>Контрастивна граматика српског и украјинског језика. Таксис и евиденцијалност</i> , Београд: САНУ. Одељење језика и књижевности, Српски језик у поређењу са другим језицима, Књига 3, 2014, 445 стр. (Милена Ивановић) . . . . .	295
Зельдович, Геннадий Моисеевич. <i>Прагматика грамматики</i> . Москва: Языки славянских культур (Studia philologica), 2012, 648 стр. (Миланка Наранчић) . . . . .	298
Андреа Лешиић, <i>Бахтин, Барт, структурализам</i> , Београд: Службени гласник, 2011, 357 стр. (Александра Угреновић) . . . . .	302
Оксана Булгакова. <i>Голос как культурный феномен</i> . М.: НЛЮ, 2015, 568 стр. (Ненад Благојевић) . . . . .	307

## HRONIKA – CHRONICLES

6 <sup>th</sup> international meeting in Bakhtin's honour in Saransk (N. L. Vasiljev) .	313
---	-----

## НЕКРОЛОЗИ – NECROLOGIES

Bogdan Terzić (1928 – 2016) ( <i>Ljudmila Popović</i> ) . . . . .	317
Tatjana Mihajlovna Nikolajeva (1933 – 2015) ( <i>Vanja Stanišić</i> ) . . . . .	322
Register of key words . . . . .	325
List of contributors . . . . .	327
Instructions for authors . . . . .	331
Reviewers . . . . .	340



Владимир Климонов  
Университет им. Гумбольдта, Берлин  
klimonow@web.de

## ГРАММАТИКАЛИЗАЦИЯ ГЛАГОЛЬНОГО ВИДА И ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В СИСТЕМЕ ВИДОВЫХ ПАРАДИГМ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ<sup>1</sup>

Реорганизация исходной системы аспектуальных парадигм в древнерусском языке рассматривается с точки зрения теории естественной грамматики. В соответствии с этой теорией грамматические изменения в морфологических системах естественных языков детерминируются ограниченным набором типологически релевантных принципов маркированности (принципов естественности, или законов преферентности). Эти принципы объясняют грамматические изменения, засвидетельствованные в историческом развитии системы видовых парадигм русского глагола, и предсказывают общую направленность изменений в видовых парадигмах русского языка. В процессе исторического развития системы видовых парадигм в русском языке оптимальные иконические парадигмы перфективации вытесняют неоптимальные контраиконические парадигмы имперфективации и неоптимальные неиконические синкретические видовые парадигмы. На современном этапе развития русского языка парадигмы перфективации оказываются преферентными по отношению к конкурирующим с ними парадигмам имперфективации и синкретическим видовым парадигмам. Удельный вес оптимальных парадигм перфективации в репертуаре формальных средств выражения видовых значений постоянно увеличивается в современном русском языке. Из сказанного следует, что система видовых парадигм развивается в русском языке в направлении оптимальной организации видовых парадигм, т.е. на пути к языковой экономии.

*Ключевые слова:* естественная грамматика, принципы маркированности (принципы естественности, или законы преферентности), иконические, неиконические и контраиконические видовые парадигмы, оппозиция неитеративности / итеративности.

The reorganization of the initial system of aspect paradigms in Old Russian is investigated in the framework of the theory of natural grammar. It is claimed in accordance with this theory that the grammatical changes in morphological systems of natural languages are determined by a limited set of typologically relevant markedness principles (naturalness principles or preference laws). These principles explain the attested dia-

---

<sup>1</sup> В статье отражены разработанные и дополненные наиболее важные положения данной проблематики, предварительно представленные автором в сокращенной устной версии и в общих чертах на IV Конференции Комиссии по аспектологии Международного комитета славистов („Семантический спектр славянского вида“), состоявшейся в Гетеборге с 10 по 14 июня 2013 г.

chrony of grammatical changes in the system of aspectual paradigms of Russian verb and predict the general direction in its development. During the historical development of the system of aspectual paradigms in Russian optimal iconic perfectivizing paradigms are ousting non-optimal countericonic imperfectivizing paradigms as well as non-optimal non-iconic aspectual syncretic paradigms. In contemporary Russian aspectual paradigms of perfectivization are preferable referring to competitive aspectual paradigms of imperfectivization and syncretic aspectual paradigms. The share of optimal paradigms of perfectivization is constantly increasing in modern Russian. Consequently, there is direct evidence for the development of the system of Russian aspect paradigms towards optimal organization of aspect paradigms, i.e. towards economy.

*Key words:* natural grammar, principles of markedness (principles of naturalness or preference laws); iconic, non-iconic, and countericonic aspectual paradigms, non-iterativeness / iterativeness opposition.

### 1. Введение: предмет и теоретические основы исследования

В древнерусском языке старшего периода сосуществовали три тесно связанные между собой аспектуальные оппозиции, а именно старые индоевропейские аспекты (имперфективный (или имперфектный), перфективный (или аористный) и перфектный), старая славянская оппозиция неитеративности / итеративности ([-ИТЕР]) / [+ИТЕР]) и новые славянские виды (оппозиция совершенного и несовершенного видов (СВ / НСВ)). Развитие этих трех аспектуальных оппозиций протекает в направлении сохранения новых славянских видов как центральных структурных характеристик русской аспектуальной системы и устранения старых индоевропейских аспектов и старой славянской оппозиции ([-ИТЕР]) / [+ИТЕР]) как конкурирующих структурных единиц. Такое направление развития определяется действием принципа типологического единства и систематики морфологических систем, сформулированным в рамках теории естественной грамматики (см. Wurzel 1984: 174–175). Вытеснение старых индоевропейских аспектов и оппозиции ([-ИТЕР]) / [+ИТЕР]) новыми славянскими видами рассмотрены мною соответственно в работах Климонов 2004 и Климонов 2011. Предметом настоящего исследования является проблематика преобразований в системе аспектуальных парадигм русского глагола. Механизмы преобразований аспектуальных парадигм в русском языке рассматриваются здесь в рамках теории естественной грамматики (см., напр., Dressler et al. 1987; Dressler 2003; Wurzel 1984; 1994; 1998; 2001). В соответствии с этой теорией грамматические изменения в морфологических системах естественных языков детерминируются действием типологически релевантных принципов маркированности (принципов естественности, или законов преферентности). Эти принципы объясняют исторически засвидетельствованные сдвиги в манифестации аспектуальных парадигм в русском языке и предсказывают общую направленность в развитии аспектуальной системы русского глагола. Важное место в ряду таких принципов занимает принцип естественного грамматического развития (см. Wurzel 1994: 28–32). В соответствии с этим принципом грамматические изменения в языковой системе протекают в направлении

устранения маркированных фрагментов языковой системы посредством замены маркированных (т.е. более сложных) элементов языковой системы немаркированными (т.е. менее сложными) ее элементами. Этот принцип является частным случаем проявления заложенного в сознании человека прагматически мотивированного неосознанного стремления к минимуму языковых издержек, представляющих собой дополнительную нагрузку для языковой способности носителя языка. Ключевую роль при преобразовании видовых парадигм играет принцип взаимооднозначного (однозначного) соответствия языковой формы и языкового содержания (см. Dressler 2003: 466, 471). Согласно этому основополагающему семиотическому принципу одно значение в идеальном случае должно кодироваться одним формальным показателем. Видовая парадигма, удовлетворяющая этому условию, должна быть бинарной, т.е. содержать только один перфективный и только один имперфективный члены.

## *2. Система аспектуальных парадигм древнерусского и старорусского языка*

В аспектуальной системе древнерусского и старорусского языка совмещались хронологически разные пласты, отражающие процесс формирования и развития категории глагольного вида в славянских языках. Двувидовые глаголы типа пасти (<\**падти*), манифестирующие синкретические видовые парадигмы типа пасти (СВ) – пасти (НСВ), являются реликтами ранней стадии развития общеславянского языка, на которой не существовало формальной дифференциации видовых значений, т.е. еще не было глагольного вида как грамматической категории. Такие двувидовые глаголы в процессе развития русского языка, как правило, теряют свое первоначальное нейтральное в отношении глагольного вида значение и приобретают значение СВ или НСВ. По свидетельству Петра Кузнецова глагол пасти, имеющий в современном русском языке значение СВ, сохраняет вместе со значением СВ значение НСВ вплоть до середины XIX в. (Кузнецов 1953: 245–246). Парадигмы первичной имперфективации типа пасти – падати отражают начальную стадию формирования видовых оппозиций, на которой исходный член видового противопоставления (пасти) еще сохраняет нейтральное в отношении вида значение. Парадигмы перфективации появляются позже, лишь на следующем этапе развития категории глагольного вида, когда в процессе грамматикализации глагольного вида на базе исходных парадигм первичной и вторичной имперфективации типа мьстити (СВ и НСВ) – мьщати (НСВ) и отьмьстити (СВ и НСВ) – отьмьщати / отьмьщавати (НСВ) возникают парадигмы перфективации типа мьстити (НСВ) – отьмьстити. (СВ). На первоначальном этапе развития русского языка еще нет прямого соотнесения тождественных по значению глагольных лексем мьстити и отьмьстити как противопоставленных видовых форм в рамках парадигмы перфективации, поскольку

оба глагола обнаруживают значения как СВ, так и НСВ, т.е. не образуют видового противопоставления. Каждый из таких глаголов (бесприставочный и приставочный) на этом этапе развития входит в состав отдельных парадигм первичной и вторичной имперфективации, т.е. имеет свою собственную парадигму. Реорганизация исходных парадигм первичной и вторичной имперфективации становится возможной только на более позднем этапе развития, когда под воздействием процессов грамматикализации глагольного вида каждый глагол (бесприставочный и приставочный) получает значение только одного вида. В процессе грамматикализации глагольного вида глагол отъмстить с приставкой как маркером СВ становится глаголом СВ, а противопоставленный ему бесприставочный двувидовой глагол мстить по контрасту с глаголом отъмстить получает значение НСВ.

Ядро собственно видовых оппозиций в древнерусском языке старшего периода составляли парадигмы первичной имперфективации типа мстить (СВ и НСВ) – мщати (НСВ) и парадигмы вторичной имперфективации типа отъмстить (СВ и НСВ) – отъмщати / отъмщавати (НСВ). На периферии видовой системы древнерусского языка старшего периода находились еще формирующиеся парадигмы перфективации типа мстить (НСВ) – отъмстить (СВ) и исходные синкретические видовые парадигмы типа пасти (СВ) – пасти (НСВ).

### *3. Грамматикализация глагольного вида и реорганизация видовых парадигм в русском языке*

Развитие видов происходит в направлении постепенной утраты нейтральных в видовом отношении глаголов и замене их однозначными в видовом отношении глаголами. В процессе грамматикализации глагольного вида каждый русский глагол получает вполне определенную видовую характеристику.

В ходе исторического развития системы видовых парадигм наблюдается тесное взаимодействие видовых парадигм с оппозицией неитеративности / итеративности ([-ИТЕР] / [+ИТЕР]) (см. Климонов 2011: 24–25). Приставка на- у нейтральной в видовом отношении глагольной лексемы написать в составе исходной парадигмы вторичной имперфективации написать (СВ и НСВ, ср. настоящее время напишешь и напишешь) – написавати / написывати (НСВ) в ходе исторического развития десемантизируется, т.е. утрачивает свойственное ей локальное значение ('писать на чем-нибудь') и грамматикализируется, т.е. становится маркером только СВ. Лексическое значение приставочного глагола написать с десемантизированным префиксом на- в составе исходной парадигмы вторичной имперфективации написать (СВ и НСВ) – написавати / написывати (НСВ) оказывается тем же самым, что и значение бесприставочных глаголов писати и писовати в рамках оппозиции [-ИТЕР] / [+ИТЕР] писати, писовати – писывати. Благодаря этому возможной становится контаминация

рассматриваемых парадигм вторичной имперфективации и оппозиции ([–ИТЕР] / [+ИТЕР]. Глагольная лексема СВ написать оказывается таким образом противопоставленной сразу четырем глагольным лексемам НСВ с тем же самым лексическим значением, а именно глаголам написовати и написывати в рамках парадигмы вторичной имперфективации написати (СВ и НСВ) – написовати / написывати (НСВ) и глаголам писати и писовати в рамках оппозиции [–ИТЕР] / [+ИТЕР] писати, писовати – писывати. Глагол СВ написать вступает в видовое противопоставление согласно принципу взаимооднозначного соответствия формы и содержания только с одним из указанных глаголов НСВ, а именно с формально самым простым из них писати. Такой выбор обусловлен действием принципа естественного грамматического развития. Согласно этому принципу в конкуренции маркированных и немаркированных структур предпочтение отдается последним как формально более простым структурам. Таким образом возникает новая бинарная видовая парадигма перфективации писати – написати, которая построена в соответствии с принципом взаимооднозначного соответствия формы и содержания. Все остальные члены исходных взаимодействующих парадигм имперфективации и оппозиции [–ИТЕР] / [+ИТЕР] (имперфективы типа написовати, написывати и писовати, а также итератив писывати) устраняются как избыточные, не совместимые с бинарной организацией новой парадигмы перфективации. Утрата избыточных глагольных лексем (имперфективов и итератива) происходит поэтапно. Согласно принципу ступенчатого (или упорядоченного) устранения маркированности (см. Vennemann 1988: 2–3) маркированные единицы языковой системы устраняются в порядке убывающей маркированности, т.е. более маркированные единицы утрачиваются раньше, чем менее маркированные единицы. В соответствии с этим принципом сначала выходят из употребления вторичные имперфективы типа написовати и написывати, которые являются более сложными по своей морфологической структуре (т.е. более маркированными) по отношению к менее сложным по своей морфологической структуре (т.е. менее маркированным) бесприставочным образованиям, а именно имперфективу типа писовати и итеративу типа писывати. Вторичные имперфективы типа написовати и написывати утрачиваются не раньше XVII в. (см. Силина 1982: 276). Как указывает Виктор Виноградов употребление итеративных глаголов типа бирать, хаживать, говаривать сокращается в русском литературном языке к середине XIX в., а со второй половины XIX в. избегается употребление таких глаголов в книжных стилях русского языка (Виноградов 1972: 432). С этого времени перестает функционировать в литературном русском языке оппозиция [–ИТЕР] / [+ИТЕР].

В итоге рассмотренных преобразований у приставочных глаголов с чистовидовой приставкой типа написати старые парадигмы вторичной имперфективации типа написати – написовати / написывати устраняются и замещаются новыми парадигмами перфективации типа писати – написати. У глаголов с полнозначными приставками типа отъпасти исходная

парадигма вторичной имперфективации, напротив, сохраняется: отъпасти – отъпадати.

Первоначально в течение длительного исторического периода новые парадигмы перфективации типа писати – написати сосуществуют со старыми парадигмами вторичной имперфективации типа написати – написовати / написывати. В конце среднерусского периода и в начале новорусского периода (вторая половина XVII в. – начало XVIII в.) новые парадигмы перфективации типа писати – написати окончательно вытесняют старые парадигмы имперфективации типа написати – написовати / написывати.

Важным последствием преобразований такого рода явилось включение в орбиту видовых оппозиций простых (бесприставочных) глаголов типа писати. Бесприставочные глаголы типа писати вводятся теперь в систему видовых оппозиций: они образуют вместе с приставочными глаголами типа написати парадигмы перфективации типа писати – написати. Результатом такой перестройки аспектуальных парадигм является экономная организация видовых парадигм, сопровождаемая оптимизацией словарного состава русского языка. В процессе преобразования видовых парадигм, обусловленных грамматикализацией глагольного вида, выходят из употребления когда-то широко распространенные итеративы типа бирать, искивать, кашивать, кучивать, лавливать, прятывать, служивать, танцовывать, тапливать, храмывать, храпывать и многие другие. В современном русском языке представлены только реликты этого когда-то сверхпродуктивного класса в виде итеративного (многократного, или фреквентативного) способа действия (см. Зализняк, Шмелев 2000: 121–122). Итеративные образования, относящиеся к периферии аспектуальной системы современного русского языка, вытесняются из кодифицированного русского языка в сферу разговорно-бытовой речи и просторечия. В художественной литературе итеративы используются преимущественно в качестве средства архаизации языка. Итеративность перестает существовать как отдельная самостоятельная категория. Формальной манифестацией как итеративности так и неитеративности становятся маркеры НСВ, противопоставленные маркерам СВ в рамках видовой оппозиции. Экспансия вида на всю глагольную лексику делает противопоставление [-ИТЕР] / [+ИТЕР] избыточным. Вместе с итеративами русский язык утратил первичные имперфективы типа писовати и большой разряд вторичных имперфективов типа написовати, написывати. Эти дериваты дублируют значение исходных бесприставочных глаголов типа писати и являются потому излишними.

#### 4. *Отношения маркированности в видовых парадигмах русского глагола*

Отношения маркированности в видовых парадигмах русского глагола анализируются в рамках теории маркированности в естественной

грамматике. Грамматические структуры рассматриваются в этой теории в корреляции с их когнитивными образцами (или аналогами). Оптимальными считаются такие грамматические структуры, которые максимально соответствуют их когнитивным образцам. При выборе языковых структур говорящий подсознательно отдает предпочтение именно таким грамматическим моделям, поскольку они характеризуются минимальной когнитивной нагрузкой языковой способности носителя языка. Вольфганг Вурцель (Wurzel 1998: 62–65) определяет маркированность как нагрузку языковой способности носителя языка, обусловленную артикуляторно-перцептивной, семиотической и когнитивной сложностью соответствующих языковых единиц. Морфологическая маркированность основывается в этой теории на семиотической сложности, т.е. на характере взаимного соответствия семантических и формальных элементов внутри слова как максимального морфологического знака. Семантическая маркированность грамматических категорий (числа, падежа, вида, времени, наклонения и др.) базируется на когнитивной комплексности концептов, лежащих в основе таких категорий. В соответствии с таким пониманием морфологической маркированности отношения маркированности между формами СВ и НСВ в составе видовых парадигм рассматриваются на трех уровнях, а именно на морфосемантическом (или концептуальном) уровне, на фonomорфологическом (или формальном) уровне и на семиотическом (или семиологическом) уровне (см. нижеприведенную Таблицу 1).

Таблица 1. *Характеристики маркированности в видовых парадигмах русского глагола*

Морфосемантический уровень	Фономорфологический уровень		Семиотический уровень	
	Типы парадигм	Отношения маркированности	Степени иконизма парадигм	Итоговая маркированность парадигм
[+ЦЕЛ] > [-ЦЕЛ]	Имперфективация пасти – падати отъпасти – отъпадати	СВ < НСВ	Максимальная контраиконичность	Немаркированность
- ” -	Имперфективация лишити – лишати	СВ ≠ НСВ	Минимальная контраиконичность	- ” -
- ” -	Синкретические парадигмы велѣти – велѣти	НСВ = СВ	Неиконичность	Маркированность
- ” -	Перфективация писати – написати	НСВ < СВ	Иконичность	- ” -

В данной Таблице приводятся видовые парадигмы старорусского языка в период утраты парадигм вторичной имперфективации типа на-



писати (СВ и НСВ) – написовати / написывати (НСВ). В эту Таблицу не включены редкие нерегулярные, т.н. супплетивные парадигмы типа говорити – съказати, оба члена которых не связаны друг с другом отношением производности и потому не сопоставимы по степени формальной сложности.

На морфосемантическом (или концептуальном) уровне (первая колонка слева в Таблице 1) сопоставляются значения формальных показателей (маркеров) перфективного и имперфективного членов видовых парадигм по степени их концептуальной сложности. На этом уровне перфективный член сигнализирует целостность глагольного действия ([+ЦЕЛ]), т.е. обозначает действие целиком с включением в него начальной (левой) и конечной (правой) границ действия. Частным случаем манифестации начальной и конечной координат действия является их совпадение в одной точке, т.е. представление действия в момент его совершения у глаголов моментального (мгновенного) действия. Имперфективный член не сигнализирует целостности глагольного действия ([-ЦЕЛ]), т.е. он обозначает некую, ближе не обозначенную часть глагольного действия с исключением начальной и конечной координат действия. Целостное глагольное действие является более сложной (или маркированной) величиной по отношению к нецелостному действию как его части. Такое соответствие записывается как [+ЦЕЛ] > [-ЦЕЛ]. Оно читается как: целостное глагольное действие является более сложным действием, чем нецелостное глагольное действие. Такая категориальная семантическая (или концептуальная) характеристика форм СВ и НСВ лежит в основе любого видового противопоставления, т.е. является общей для всех типов видовых парадигм.

На фономорфологическом (или формальном) уровне (вторая и третья колонки слева в Таблице 1) в парадигмах первичной и вторичной имперфективации типа пасти – падати и отпасти – отпадати производные имперфективные члены, содержащие в своем составе суффиксы имперфективации, являются более сложными, чем соответствующие перфективные члены, у которых отсутствуют суффиксы имперфективации. Такое соотношение записывается как СВ < НСВ. Оно читается как: формы СВ являются в фономорфологическом отношении более простыми, чем соответствующие им формы НСВ. В парадигмах имперфективации типа лишити – лишати перфективный и имперфективный члены видового противопоставления отличаются друг от друга не количеством фонемных сегментов, а их качеством. Данное противопоставление манифестируется посредством модификаторных (или модуляторных), т.е. неаддитивных маркеров. Такое соотношение видовых форм записывается как СВ ≠ НСВ. Оно читается как: формы СВ на фономорфологическом уровне не совпадают с формами НСВ. В синкретических видовых парадигмах типа велѣти (СВ) – велѣти (НСВ) перфективный и имперфективный члены видовых парадигм не отличаются друг от друга в фономорфологическом отношении. Такое соотношение записывается как СВ = НСВ. Оно читается как: формы СВ формально совпадают с соответствующими формами НСВ.



В парадигмах перфективации типа писати – написати производный (мотивированный) перфективный член видовой парадигмы с приставкой как маркером СВ имеет больше морфологического материала, чем производящий (мотивирующий) имперфективный член, у которого отсутствует приставка. Такое соответствие записывается как НСВ < СВ. Оно читается как: формы НСВ являются в фономорфологическом отношении более простыми, чем соответствующие им формы СВ.

На итоговом семиотическом уровне (четвертая и пятая колонки слева в Таблице 1) сопоставляются отношения маркированности в видовых парадигмах на морфосемантическом (или концептуальном) и на фономорфологическом (или формальном) уровнях. Парадигмы первичной имперфективации типа пасти – падати и парадигмы вторичной имперфективации типа и отпасти – отпадати, которые обнаруживают прямо противоположную направленность отношений маркированности концептуального и формального уровней, называются контраиконическими. Семантически более простой имперфективный член оказывается в таких парадигмах формально более сложным по сравнению с соответствующим перфективным членом: он обнаруживает здесь суффиксы имперфективации как аддитивные маркеры. К таким парадигмам, которые я называю максимально контраиконическими, примыкают т.н. минимально контраиконические парадигмы имперфективации типа лишити (СВ) – лишати (НСВ). Формы СВ и НСВ отличаются здесь друг от друга посредством неаддитивных, т.е. модификаторных (или модуляторных) маркеров. Отношения маркированности между перфективным и имперфективным противочленами на концептуальном и на формальном уровнях здесь совместимы друг с другом: они не совпадают друг с другом, но и не противоречат друг другу. В синкретических видовых парадигмах типа велѣти (СВ) – велѣти (НСВ) отношения маркированности концептуального и формального уровней между противочленами видовой парадигмы находятся в противоречии друг с другом: перфективный член таких парадигм является более сложным, чем имперфективный член на концептуальном уровне и тождественным ему по степени сложности на формальном уровне. Синкретические видовые парадигмы именуется здесь неиконическими. В парадигмах перфективации типа писати – написати обнаруживается однонаправленность, или тождество (изоморфизм) отношений маркированности концептуального и формального уровней: семантически более сложный перфективный член оказывается и формально более комплексным благодаря наличию приставки. Парадигмы такого типа считаются иконическими.

Максимально контраиконические парадигмы вторичной имперфективации типа отпасти – отпадати как наиболее регулярный, грамматикализованный способ образования видовых парадигм составляют остов категории глагольного вида, т.е. самую существенную часть всей системы видовых парадигм. По словам Юрия Маслова «именно суффиксальная имперфективация была и остается по сей день главным стержнем всего морфологического механизма глагольного вида во всех без исключения

славянских языках» (Маслов 1984: 110). Вместе с максимально контраиконическими парадигмами первичной имперфективации типа пасти – падати и минимально контраиконическими парадигмами типа лишити – лишати они образуют немаркированный центр системы видовых парадигм в русском языке, ее каркас. Значительно уступающие максимально контраиконическим парадигмам вторичной имперфективации по частотности употребления иконические парадигмы перфективации типа писати – написати, являющиеся к тому же менее регулярным и более специализированным (более избирательным) способом образования видовых парадигм, и неиконические синкретические парадигмы типа велѣти (СВ) – велѣти (НСВ) относятся как маркированные парадигмы к периферии системы видовых парадигм русского глагола.

##### *5. Сдвиги в направлении к иконической организации видовых парадигм*

Новые парадигмы перфективации типа грѣшити – съгрѣшити, возникшие в процессе реорганизации видовых парадигм, являются иконическими в отличие от старых контраиконических парадигм имперфективации типа съгрѣшити – съгрѣшати. Парадигмы перфективации типа грѣшити – съгрѣшити как иконические структуры с однонаправленными (или изоморфными) отношениями маркированности концептуального и формального уровней являются в когнитивном плане более простыми (т.е. немаркированными) по отношению к парадигмам имперфективации типа съгрѣшити – съгрѣшати как контраиконическим структурам с разнонаправленными (т.е. неизоморфными) отношениями маркированности в концептуальной и формальной репрезентациях. Иконические языковые структуры обнаруживают минимальную когнитивную нагрузку языковой способности носителя языка, измеряемую в терминах ментальных усилий и времени обработки информации в мозгу человека. Оптимальность иконических структур объясняется их максимальным соответствием ментальным моделям (или когнитивным образцам). Контраиконические структуры характеризуются соответственно дополнительной когнитивной нагрузкой языковой способности носителя языка.

В конкуренции старых неоптимальных контраиконических парадигм имперфективации типа съгрѣшити – съгрѣшати с новыми оптимальными иконическими парадигмами перфективации типа грѣшити – съгрѣшити согласно принципу естественного грамматического развития победу одерживают последние. Языковые изменения происходят в направлении утраты сложных (т.е. маркированных, или неоптимальных) структур и замене их более простыми (т.е. немаркированными, или оптимальными) структурами.

В процессе реструктурирования видовых парадигм перфективные глаголы с чистовидовыми приставками типа съгрѣшити меняют свой

аспектуальный противочлен: место вторичного имперфектива типа съгрѣшати в исходной парадигме вторичной имперфективации съгрѣшати – съгрѣшати занимает теперь первичный имперфектив типа грѣшати в новой парадигме перфективации грѣшати – съгрѣшати. В русском языке таким образом выходит из употребления большой массив вторичных имперфективов типа съгрѣшати.

*6. Инновации в системе видовых парадигм. Тенденция к оптимальной организации видовых парадигм в современном русском языке*

Согласно теории естественной грамматики грамматические изменения протекают, как правило, в направлении увеличения удельного веса немаркированных, т.е. оптимальных единиц языковой системы и соответственно в направлении уменьшения доли и в конечном счете полному устранению маркированных, т.е. неоптимальных грамматических единиц. Отклонения от прогнозируемой направленности грамматических изменений в этой теории имеют свои основания. Такой подход к анализу преобразований видовой системы русского языка позволяет найти объяснение ведущей роли оптимальных иконических парадигм перфективации в процессе преобразований видовой системы русского глагола. Оптимальные, а потому и преферентные парадигмы перфективации вытесняют конкурирующие с ними неоптимальные контраиконические парадигмы имперфективации, а также неоптимальные неиконические синкретические видовые парадигмы.

Удельный вес оптимальных иконических парадигм перфективации в репертуаре формальных средств выражения видовых значений постоянно увеличивается в современном русском языке. В процессе обновления выразительных возможностей русского языка возникают новые приставочные глаголы, параллельные уже существующим приставочным глаголам с десемантизированными приставками, ср. пролечить параллельно к вылечить и излечить (Гловинская 2008: 193–196). Пополнение состава оптимальных парадигм перфективации происходит и за счет замены неоптимальных контраиконических парадигм вторичной имперфективации типа приготовить – приготовить / приготавливать оптимальными иконическими парадигмами перфективации типа готовить – приготовить (ср. готовить, но не \*приготовлять или \*приготавливать (обед, уроки)). Неоптимальные неиконические синкретические парадигмы типа блокировать (НСВ) – блокировать (СВ) в современном русском языке все более и более вытесняются конкурирующими с ними оптимальными иконическими парадигмами перфективации типа блокировать (НСВ) – заблокировать (СВ). Синкретические видовые парадигмы являются неоптимальными и по другой причине: они не соответствуют семиотическому принципу однозначного соответствия языковой формы и языкового содержания (в них оба противопоставленные друг другу видовые значения выражаются

одной и той же языковой формой). Замена неоптимальных контраиконических парадигм вторичной имперфективации и неоптимальных неиконических синкретических видовых парадигм оптимальными иконическими парадигмами перфективации в процессе развития русского языка является проявлением тенденции к оптимальной организации видовых парадигм в русском языке.

На современном этапе развития русского языка парадигмы перфективации оказываются преферентными по отношению к конкурирующим с ними парадигмам имперфективации и синкретическим видовым парадигмам. В конкуренции неоптимальных контраиконических парадигм имперфективации типа оштукатурить – оштукатуривать и оптимальных иконических парадигм перфективации типа штукатурить – оштукатурить преферентными оказываются последние: предпочтительнее сказать штукатурить стены, чем оштукатуривать стены. Преферентные парадигмы перфективации типа штукатурить – оштукатурить вытесняют в языковом употреблении согласно принципу естественного грамматического развития неpreferентные парадигмы имперфективации типа оштукатурить – оштукатуривать. Анна Зализняк и Ирина Микаэлян рассматривают эти два типа бинарных парадигм как биимперфективные тройки образца оштукатурить – штукатурить / оштукатуривать и отмечают, что тернарные парадигмы такого типа представляют собой регулярное явление русской аспектуальной системы (Зализняк, Микаэлян 2010: 130–131).

В современном русском языке наблюдается тенденция к устранению маркированных двувидовых глаголов, кодирующих информацию о СВ и НСВ, и к замене их более простыми одновидовыми глаголами. Так двувидовой глагол родити в составе парадигмы первичной имперфективации древнерусского языка родити (СВ и НСВ) – раждати (НСВ) употребляется в современном русском языке в парадигме родить – родать почти исключительно в значении только СВ. Глагол наследовать практически утратил свойственное ему в древнерусском языке двувидовое значение и функционирует в современном русском языке как глагол НСВ в парадигме перфективации наследовать – унаследовать. В современном русском языке осталось сравнительно небольшое число двувидовых глаголов. Двувидовой глагол крестить в современном русском языке употребляется как в составе синкретической парадигмы крестить (НСВ) – крестить (СВ), так и в составе парадигмы перфективации крестить (НСВ и СВ) – окрестить (СВ). Парадигма перфективации у этого глагола в современном языке уже вытесняет параллельно функционирующую синкретическую видовую парадигму. В древнерусском языке место современной парадигмы перфективации занимала парадигма первичной имперфективации кръстити (СВ и НСВ) – кръщати (НСВ). Синкретические видовые парадигмы немногих оставшихся в употреблении исконно русских двувидовых глаголов типа крестить образуют периферию системы видовых парадигм современного русского языка. Такие двувидовые глаголы, репрезентирующие синкретические видовые парадигмы, постепенно выходят из употребления.

## 7. Заключение

В древнерусском языке раннего периода сосуществовали три тесно связанные между собой типа аспектуальных оппозиций, а именно старые индоевропейские аспекты (имперфективный (или имперфектный), перфективный (или аористный) и перфектный), старая славянская оппозиция [-ИТЕР]) / [+ИТЕР]) и новые славянские виды (СВ / НСВ). В процессе исторического развития исходная аспектуальная система древнерусского языка претерпевает радикальные изменения. В ней утрачиваются старые индоевропейские аспекты и старая оппозиции [-ИТЕР] / [+ИТЕР], а преобразования в системе видовых парадигм в русском языке, обусловленные грамматикализацией глагольного вида, существенно меняют облик видовой системы русского глагола. В ходе исторического развития оптимальные иконические парадигмы перфективации вытесняют преобладающие в исходной видовой системе древнерусского языка неоптимальные контраиконические парадигмы вторичной имперфективации у глаголов с чистовидовыми приставками. В процессе преобразований видовых парадигм выходят из употребления когда-то сверхпродуктивные итеративы типа танцовать. Вместе с ними утрачивается большой массив первичных и вторичных имперфективов типа писовати, написовати, написывати. В современном русском языке наблюдается повышенная активность парадигм перфективации. Быстро растет общее число приставочных глаголов и заметно увеличивается количество приставочных новообразований с видообразующими приставками, которые конкурируют со старыми грамматикализованными приставками. Парадигмы перфективации замещают на определенных участках видовой системы парадигмы имперфективации и синкретические видовые парадигмы. Перфективация все больше и больше становится активным средством видообразования. Сдвиги в направлении увеличения удельного веса иконических парадигм перфективации в процессе развития русского языка свидетельствуют о действии тенденции к оптимальной организации видовых парадигм и знаменуют собой поступательное движение в развитии видовой системы русского языка на пути к ее совершенствованию.

## СОКРАЩЕНИЯ

[+ИТЕР] – итеративность

([-ИТЕР]) – неитеративность

НСВ – несовершенный вид

СВ – совершенный вид

СВ и НСВ – двувидовость, т.е. нейтральность в отношении глагольного вида

[+ЦЕЛ] – целостность глагольного действия

([-ЦЕЛ]) – нецелостность глагольного действия

## ЛИТЕРАТУРА

- Виноградов Виктор. *Русский язык (грамматическое учение о слове)*. – 2. изд. Москва: Высшая школа, 1972.
- Гловинская Марина. „Активные процессы в грамматике“. *Современный русский язык: Активные процессы на рубеже XX–XXI веков*. Москва: Языки славянских культур, 2008: 187–267.
- Зализняк Анна, Микаэлян Ирина. „О месте видовых троек в аспектуальной системе русского языка“. Александр Е. Кибрик (гл. ред.). *Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии*. По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог» (Бекасово, 26–30 мая 2010 г.). Вып. 9 (16). Москва: Изд-во РГГУ, 2010: 130–136.
- Зализняк Анна, Шмелев Алексей. *Введение в русскую аспектологию*. Москва: Языки русской культуры, 2000.
- Климонов Владимир. „Утрата морфологических маркеров итеративности в русском языке“. Спасов Людмил, Пановска-Димкова Искра (ред.). *Категории на глаголската множественост во словенските и во несловенските јазици (синхронија и дијахронија) / Категории глагольной множественности в славянских и неславянских языках (синхрония и диахрония)*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, 2011: 11–28.
- Кузнецов Петр. „К вопросу о генезисе видо-временных отношений древнерусского языка“. *Труды института языкознания АН СССР II*. Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1953: 220–252.
- Маслов Юрий. „Возникновение категории совершенного / несовершенного вида“. Ю. С. Маслов. *Очерки по аспектологии*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1984: 102–110.
- Силина Вера. „История категории глагольного вида“. *Историческая грамматика русского языка. Морфология. Глагол*. Москва: Наука, 1982: 158–279.
- Dressler Wolfgang U. „Naturalness and Morphological Change“. Joseph Brian D., Janda Richard D. (eds.). *The Handbook of Historical Linguistics*. Malden: Blackwell Publishing, 2003: 461–471.
- Dressler Wolfgang U., Mayerthaler Willi, Panagl Otto, Wurzel Wolfgang U. *Leitmotivs in Natural Morphology*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1987 (Studies in Language: Companion Series 10).
- Klimonow Wladimir. „Die Verdrängung der alten indoeuropäischen durch die neuen slavischen Aspekte im Russischen“. Adamcová Livia (Hrsg.). *Beiträge zu Sprache & Sprachen 5: Vorträge der 11. Jahrestagung der GESUS in Bratislava*. München: Lincom Europa, 2004: 193–204 (Edition Linguistik 49).
- Vennemann Theo. *Preference Laws for Syllable Structure and the Explanation of Sound Change: With Special Reference to German, Germanic, Italian, and Latin*. Berlin / New York / Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1988.
- Wurzel Wolfgang U. *Flexionsmorphologie und Natürlichkeit*. Berlin: Akademie-Verlag, 1984 (Studia grammatica XXI).
- Wurzel Wolfgang U. *Grammatisch initiiertes Wandel*. Bochum: Brockmeyer, 1994 (Bochum-Essener Beiträge zur Sprachwandelforschung, Bd. XXIII).
- Wurzel Wolfgang U. „On Markedness“. *Theoretical Linguistics* 24/1 (1998): 53–71.
- Wurzel Wolfgang U. „Ökonomie“. *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (HSK)*. Bd. 20.1. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2001: 384–400.

Владимир Климонов

## ГРАМАТИКАЛИЗАЦИЈА ГЛАГОЛСКОГ ВИДА И ПРОМЕНЕ У СИСТЕМУ ВИДСКИХ ПАРАДИГМИ У РУСКОМ ЈЕЗИКУ

### Резиме

Реорганизација првобитног система аспектуалних парадигми у староруском језику разматра се са становишта теорије природне граматике. У складу са овом теоријом граматичке промене у морфолошким системима природних језика детерминишу се ограниченим бројем типолошки релевантних принципа маркираности (принципа природности или закона преференције). Дати принципи објашњавају граматичке промене посведочене у историјском развоју система видских парадигми руског глагола и прогнозирају општи правац промена у видским парадигмама у руском језику. У процесу историјског развоја система видских парадигми у руском језику оптималне иконичке парадигме перфективизације потискују неоптималне контраиконичке парадигме имперфективизације и неоптималне неиконичке синкретичке видске парадигме. У савременој фази развоја руског језика парадигме перфективизације су преференцијалне у односу на њима конкурентне парадигме имперфективизације и синкретичке видске парадигме. Значај оптималних парадигми перфективизације у репертоару формалних средстава изражавања видских значења је у сталном порасту у савременом руском језику. Из наведенога следи да се систем видских парадигми у руском језику развија у правцу оптималне организације видских парадигми, тј. у правцу језичке економије.

*Кључне речи:* природна граматика, принципи маркираности (принципи природности или закони преференције), иконичке, неиконичке и контраиконичке видске парадигме, опозиција неитеративности / итеративности.





Краснобаєва-Чорна Жанна  
 Донецький національний університет  
 Філологічний факультет  
 Кафедра загального та прикладного  
 мовознавства і слов'янської філології  
 prikkladnik1@mail.ru

## ЦІННІСТЬ «РОДИНА» В УКРАЇНСЬКІЙ ФРАЗЕМИЦІ: СЕМАНТИКА, СТРУКТУРА, ПРАГМАТИКА

У статті визначено конститутивні ознаки та структурну специфіку цінності «родина» у фраземіці як базового фрагмента ціннісної картини світу. Опис цінності «родина» здійснено за допомогою методу параметричного аналізу семантичної структури фраземи з акцентуалізацією оцінного макрокомпонента та методу тематичних полів. Складниками цінності «родина» постають сімейні цінності, спільні інтереси та почуття, покликання приносити радість і щастя один одному. Опрацьована структура цінності «родина» відображає традиційний погляд на природу сім'ї та презентована трьома фраземними аксіологічними опозиціями «шлюб – відсутність шлюбу», «мати родину – не мати родини», «рідна людина – нерідна людина».

*Ключові слова:* аксіологія, цінність, родина, фразема, фраземна аксіологічна опозиція.

In the article the constitutive features and structural specifics of the value of «family» in phraseme as a basic piece of axiological worldview have been defined. Description of the value of “family” has been made with the help of the method of parametric analysis of the semantic structure of phraseme with actualization of the evaluative macrocomponent and the method of thematic fields. The components of the value of «family» are family values, common interests and feelings, longing for bringing joy and happiness to each other. The examined structure of the value of «family» reflects the traditional view of the nature of family, and it is presented by three phrasemic axiological oppositions «marriage – no marriage» «to have a family – not to have family», «native person – non-native person».

*Key words:* axiology, value, family, phraseme, phrasemic axiological opposition.

Розвідки з різновекторних проблем родини належать до фундаментальних у сучасній науці загалом і мовознавстві зокрема. Останнім часом активізуються лінгвокультурологічні дослідження концепту «родина» в національно-мовних картинах світу (див. праці З. Біктагірової (Биктагірова 2007), Г. Гуняшової (Гуняшова 2007), Н. Занегіної (Занегина 2011), М. Матвєєвої (Матвєєва 2007), О. Мостової (Мостова 2005), Т. Сороки

(Сорока 2006), М. Терпак (Терпак 2006) та ін.). Разом із тим, родина, згідно з соціологічними студіями А. Мітрикаса, визнана базовою цінністю європейської спільноти XXI століття (Митрикас 2004: 72). Актуальність статті зумовлена відсутністю в лінгвістиці спеціальної праці, присвяченої аналізу цінності «родина» у фраземіці.

Мета статті полягає у визначенні специфіки презентації цінності «родина» на фраземному рівні української національно-мовної картини світу. Фактичний матеріал почерпнуто з академічного словника фразем української мови (СФУМ 2003).

Базовою родинною формою суспільства, за Г. Гуняшовою, постає форма «батько, мати, діти». Вона може бути малою, може включати інших родичів, але її основа незмінна, оскільки «іншої соціальної форми, адекватної родині, людство не напрацювало» (Гуняшова 2007: 6). У широкому розумінні сім'ю інтерпретовано як макроорганізм із складною внутрішньою структурою, соціальний інститут; у вузькому – як малу групу, сформовану на основі родинних, матримоніальних або батьківських відносинах. У сучасних лінгвокультурологічних дослідженнях сім'ю визначено як «групу близьких або далеких родичів (включаючи свояків і прийомних дітей / батьків), що відчують себе одним цілим, пов'язані тісними емоційними відносинами, живуть або не живуть разом, ведуть спільне або роздільне господарство, іноді включає формально чужих людей, якщо вони сприймаються як дуже близькі, душевно рідні, а також (рідко) домашніх тварин» (Занегина 2011: 7).

Родина як соціальний інститут виконує ряд функцій: 1) репродуктивну (функція продовження роду); 2) первинної соціалізації; 3) регулювання сексуальних відносин; 4) дидактичну (найбільше виявлена під час формування в дітей моральних цінностей і правил життя, оскільки схвалювані сім'єю вчинки та дії дитини безпосередньо пов'язані з засвоєнням нею моральних норм суспільства; виховні заходи реалізуються не стільки шляхом дидактичного впливу на дитину, скільки через демонстрацію особистої поведінки, спрямованість інтересів і потреб, а також через створення певного психологічного клімату в родині); 5) рекреаційну, що передбачає взаємодопомогу, підтримку здоров'я, організацію відпочинку та дозвілля, оскільки в сучасному світі з його темпом руху саме родина постає місцем, де людина відновлює свої психічні та фізичні сили; 6) економічну функції тощо. Відповідно, важливими аспектами родинного життя виступають: соціальний, етичний, правовий, психологічний, педагогічний, естетичний, господарсько-економічний тощо.

Конститутивною ознакою родини вважають наявність сімейних цінностей, з-поміж яких найважливіше місце посідають ідейні цінності (документи, спогади, листи, нагороди), оскільки дбайливе ставлення до сімейних реліквій – джерело моральної сили, ідейної переконаності, духовної спадкоємності поколінь. До основних моральних цінностей родини належать: а) шанобливі стосунки батьків і дітей, марковані взаємною тактовністю, ввічливістю, витримкою, вмінням поступатися, вчасно вийти

з конфлікту і з гідністю переносити негаразди; б) «сімейний обов'язок» як відповідальність один за одного (поняття включає і батьківський обов'язок, і синівський (дочірній) обов'язок, обов'язок брата, сестри, онуків тощо). До сімейних цінностей зараховують також: цінності подружжя; цінності батьківства, виховання дітей; цінності, пов'язані з демократизацією відносин у сім'ї; цінності родинних зв'язків; цінності саморозвитку; цінності позародинної комунікації; цінності професійної зайнятості тощо. Головними сімейними цінностями церква вважає: відповідальність, любов, дружбу, прощення, турботу та служіння сім'ї, терпіння, посвяту, відданість, жертвовність, взаєморозуміння, повагу, співчуття, підтримку, чесність і щирість, порядність, довіру тощо.

Формування родини здійснюється через шлюб – історично зумовлену, санкціоновану та регульовану суспільством форму відносин між чоловіком і жінкою, що встановлює їхні права й обов'язки один щодо одного та щодо дітей. Здебільшого держава бере на себе оформлення шлюбу, а його освячення здійснює церква. Освячення шлюбу перед церковним вівтарем постає найсильнішою формою зміцнення шлюбу. В такий спосіб, шлюб виступає основою родини.

Шлюб – це також сукупність звичаїв (напр., знайомство, заручини, обмін обручками, шлюбна церемонія, медовий місяць тощо), які регулюють подружні стосунки чоловіка та жінки. Шлюбні відносини відображені в юридичних і культурних нормах. До юридичних норм відносять питання про мінімальний вік вступу в шлюб, матеріальні зобов'язання членів подружжя тощо. Культурні норми визначають чіткі й уніфіковані дії учасників шлюбної церемонії не тільки під час одруження, а й задовго до її початку та, навіть, після завершення. І юридичні, і культурні норми яскраво презентовані у фраземіці та, на думку американського соціолога К. Девіса, утворюють інститут шлюбу.

Опис специфіки цінності «родина» у фраземіці здійснено за допомогою методу параметричного аналізу семантичної структури фраземи, опрацьованого В. Зиміним (Зимин 2005), з акцентуалізацією оцінного макрокомпонента, та базового методу ідеографічної лінгвістики, методу тематичних полів, тобто через фраземосемантичні поля, фраземосемантичні групи і фраземосемантичні підгрупи (далі ФСПГ), де фраземосемантичним полем постає сама цінність, у межах проблематики статті – родина, фраземосемантичною групою – елемент фраземної аксіологічної опозиції, а ФСПГ інтерпретується як сукупність фразем, об'єднаних диференційною семою, що пов'язує їх опозитивними відношеннями схожості або протиставлення. Під фраземною аксіологічною опозицією (далі ФАО) розуміємо єдність двох блоків, репрезентованих фраземами: перший становлять фраземи, семантика яких корелює з цінностями, а другий – фраземи, семантика яких корелює з нецінностями.

Цінність «родина» представлена трьома фраземними аксіологічними опозиціями.

### 1. Фраземна аксіологічна опозиція «шлюб – відсутність шлюбу».

Весілля постає очікуваною подією в українській родині, що засвідчують фраземи *дбати рушники (скриню); готувати (дбати) рушники (скриню)*. До весілля дівчина готується не один рік аж до досягнення заміжнього віку (пор., на виданні (на відданні); на порі стати; на порі (1); на стану стати (2)).

Ціннісна специфіка зумовлена наявністю родинного атрибуту ‘скриня’, що безпосередньо пов’язаний із працелюбністю нареченої, заможністю родового батьківського вогнища. Скриня була власністю дівчини, а пізніше й жінки на все життя. До весілля кожна дівчина мала наготувати певну кількість виробів власними руками – домоткане полотно, рушники, вишиті сорочки тощо. На весіллі, після обряду пов’язування молодих, скриню урочисто везли до нареченого. Її супроводжували брати й свашки. Молода дружина вивозила скриню з рідної хати як спогад про минуле дівочтво, як частину родового вогнища, звичаєвих устоїв, моральних і духовних засад. У спадщину скриня могла перейти тільки після смерті. Згідно з традицією скриня мала стояти в коморі, інколи в хаті, неподалік столу. В ній, за В. Войтовичем, тримали переважно жіночі речі (весільний одяг, святкові рушники, обрядовий серпанок, святкове вбрання, одяг на смерть тощо), у прискринку – амулети, сережки, намисто, обручки, цінні папери, свічки-трійці та багато іншого (Войтович 2002: 483).

Першим етапом майбутнього весілля постає залицання (ФСПГ «Залицятися» (*бігати (тягнутися) хвостом; закидати / закинути оком; кидати / кинути оком (очима, погляд, зір і т. ін.) (3); ханьки м’яти, жарт. (4); накидати / накинати оком (3); підбивати / підбити клинці (клина, колодочки і т. ін.) (1); смалити (присмалювати) литки; смалити халявки; топтати (протоптувати) / протоптати стежку (стежечку, доріжку) (1); топтати слід (сліди) (2)*).

Важливим елементом весілля є сватання (ФСПГ «Свататися» (*просити руки; слати (засилати, присилати, посилати) / заслати (прислати) старостів (людей) [за рушниками], етн.; брати / взяти рушники; пропонувати / запропонувати руку [й серце]*), що має три сценарії подальшого розвитку у фраземіці:

1) ФСПГ «Згода під час сватання» (значення ‘давати згоду на одруження’ (*віддавати / віддати [і] руку [і серце]*) (2); *подавати / подати слово; прийняти старостів; подавати / подати рушники*); ‘отримати згоду на одруження’ (*вернутися з рушниками*), ‘дати або дістати згоду на шлюб; домовитися про одруження’ (*обмінати хліб [святий], етн.*)). Важливого оцінного значення з цього моменту набувають шлюбні ритуальні атрибути ‘рушник’ і ‘хліб’, які в українській культурі пов’язані з працьовитістю, злагодою, подружною вірністю, гостинністю, захистом тощо. На весіллі вони символізують єднання: наречений звертався до своїх батьків із проханням заслати сватів до батьків нареченої (*слати (засилати, присилати, посилати) / заслати (прислати) старостів (людей) [за рушниками]; брати / взяти рушники*); даючи згоду на одруження, дівчина виносила для сватів

рушники (*вернутися з рушниками; подавати / подати рушники*). Свати перев'язували ними один одного. На заручинах відбувалася церемонія посаду – на столі клали хлібину, яку старший староста накривав рушником, на нього дівчина і хлопець клали руки, а староста перев'язував їх рушником. Далі відбувалося благословення: молоді ставали навколішки на рушник перед батьками й батьки тричі благословляли їх хлібом й сіллям (100 найвідоміших образів української міфології 2002: 339-400). У день весілля молода була підперезана рушником, який зберігала потім упродовж свого життя;

2) ФСПГ «Відмова під час сватання» (значення 'відмовляти в сватанні' (*давати / дати відкоша (одкоша) (1); давати / дати відсіч (2); годувати гарбузами, жарт.; давати (підносити) / дати (піднести) [печеного] гарбуза, жарт.; повертати / повернути хліб, етн.*) або 'дістати відмову під час сватання' (*дістати (одержжати) / діставати (одержжувати) одкоша (відкоша) (1); піти з гарбузом (з гарбузами); спіймати (вхопити, схопити і т. ін.) / ловити (хапати) облизня (2); дістати (покуштувати) [печеного] гарбуза, жарт.; остатися (лишитися, бути і т. ін.) з гарбузом, жарт.; скуштувати гарбузової каші, ірон.*). Так, на знак відмови дівчина виносила гарбуза. За В. Войтовичем, споживання гарбузових страв заспокоїливо діє на організм, стримує статевий потяг (Войтович 2002: 431). Імовірно, що юнак, якому судився гарбуз, мусив якось і пригоститися ним, унаслідок чого інтерес до дівчини пропадав. Це було не образливо, а тактовно й мудро.

Зафіксовано фраземи, в яких компонент 'гарбуз' замінено на 'облизень': *дістати (одержжати) / діставати (одержжувати) облизня; спіймати (піймати, впіймати, вхопити, схопити, скуштувати) облизня (2)*. Лексема 'облизень' походить від дієслова 'облизуватися' / 'облизатися' – 'облизувати собі губи // облизувати собі губи в передчутті чогось смачного, ласощів, смакувати' (1); 'пожадливо, заздрісно, з жагою дивитися на кого-, що-небудь // Стерпіти щось неприємне; зазнати невдачі в чому-небудь' (2) (Словник української мови 1974, 5: 523). Тобто, буквально ці фраземи означають – 'облизнутися і піти ні з чим';

3) відмовлятися від обіцянки одружитися з ким-небудь (*повертати / повернути слово [назад], етн.*).

Шлюб номінується фразею *ланцюг (ланцюги, пуга) Гіменя*, книжн., жарт. і представлений ФСПГ «Взяти шлюб»: *стати / ставати на рушнику; зав'язати косу (хустку), заст.; зв'язувати / зв'язати своє життя (себе, свою долю); зав'язати голову (1); іти / піти до вінця; покривати / покрити голову (голівоньку, косу), етн., заст. (1); стати / ставати під вінець; уступати / уступити у закон, заст. Дія 'одружувати когось' передана фраземами *ставити (становити) на рушник (на рушнику); зв'язувати / зв'язати руки (1)*.*

У цій ФСПГ актуалізуються весільні атрибути 'рушник', 'хліб' і 'коса', 'хустка'. Так, на рушник ставали молоді в церкві під час вінчання. Цей звичай, за Т. Лепехою, символізував чистий широкий шлях, яким піде повноправна родина (Лепеха 2005: 261). Після вінчання їм підносили хліб,

знову ж таки на рушнику. Лексеми 'коса' й 'хустка' репрезентують ознаки дівочої краси, честі, чистоти, гідності, вірності та кохання. Перше заплітання коси дівчинці означало перехід у нову вікову категорію. Доки їй підрізували волосся, вона була дівчинкою, а шойно їй заплели косу, вона ставала дівкою, дівчиною на виданні. Про охайність дівчини дізнавалися по косі, тому дівчата особливо причепурювали та прикрашали косу квітами й кольоровими стрічками (Войтович 2002: 248). Одну косу носили дівчата й старі діви, дві коси – одружені жінки. Збезчещеній дівчині косу привселюдно відтинали. За весільним звичаєм, наречений купував косу в батьків молодой. Розплітання коси – особливо хвилююче обрядодійство. Молоду часто садили на кожух, щоб була плідна, багата й щаслива, а молодий розплітав косу і забирав собі стрічку. Далі церемонію продовжували дружки або свашки.

Основними значеннєвими компонентами хустки виступають прихильність, любов, вірність, прощання, скорбота. Хустка – це атрибут заміжньої жінки. Дівчата мали ходити з непокритою головою, але обов'язково – зі стрічкою або у вінку, спустивши на косу кольорові стрічки. Хустки дівчата носили, захищаючись від спеки чи холоду, але з-під хустки мала визирати коса. Під час весільного обряду хустку використовували не раз. Хустку, як щоденний елемент вбрання, дівчина «діставала» під час весілля, коли відбувався обряд «покривання голови». Покриванням і розподілом короваю на весіллі завершувався посад. Цей обряд означав перехід до іншого соціального стану, набуття сімейного статусу, перехід дівчини під владу чоловіка. Тепер молода постійно повинна була носити очіпок або хустку. Коли виносили на коровай намітку або хустку, староста давав дозвіл починати покривання молодой. Наречена тричі відкидала хустину до порога, демонструючи, що дівування їй миліше. Дружки заохочували її співом, прославляючи вінок і його переваги над хусткою. Після цілого ряду дій жінки нарешті покривали молоду: *зав'язати косу (хустку)* (1). Під час цього обряду молода мала плакати за родиною, за своєю дівочою волею. Часто наречена тримала в хустці цибулю, щоб викликати сльози, які набували ритуального значення.

У фраземіці відображено такі ціннісні / неціннісні характеристики українського подружнього життя:

1) злагода (*як (мов, ніби і т. ін.) у раю* (2); *як брат з сестрою* (1); *душа в душу* (1); *як (мов, ніби і т. ін.) [ті] голубки; жити як мед пити; як (мов, ніби і т. ін.) риба з водою* (1); *у ладу* (2); *[і] водою не розлити (не розілляти)* (1) і *незлагода (не в ладах; жити як кішка з собакою; хатня морква)*;

2) *нешастя (топити голову (долю); зав'язати / зав'язувати світ (рідко вік)* (2); *чорний віл на ногу наступив*);

3) *невірність (крутити (вертити) хвостом* (4); *наставляти / наставити роги* (1; 2); *скакати в кропиву; скакати (вскакувати) / скочити (вскокити) в гречку; стрибати через пліт*) тощо.

Ситуацію офіційно неформленого шлюбу передають фраземи ФСПГ «Офіційно не оформити шлюб»: *на віру; на совість; за домовленістю*.



*Відсутність шлюбних стосунків в житті зафіксована* ФСПГ «Не вступити в шлюбні стосунки»: *вільний козак; світити / посвітити косою; світити волоссям (волосом) (2); посівити на пні; світити (сидіти) / посівити (засидітися) в дівках (дівкою, в перестарках і т. ін.)*. Людина, не зв'язана шлюбом, інтерпретується як незалежна в своїх вчинках, поведінці: *вільний птах; вільна птаха (пташка, птиця)*.

Згідно з українською традицією жінка неодмінно щодня мала бути з покритою головою, а з непокритою головою ходили старі діви: *світити / посвітити косою; світити волоссям (волосом) (2)*. Заміжній жінці категорично заборонялося ходити без хустки, оскільки це прирівнювалося до зради. Злочином вважалося також зривання хустки з голови жінки. Непокрите, розплетене жіноче волосся – давній знак приналежності до нижньої частини всесвіту: із розпущеним волоссям вилітали на шабаш відьми, русалок уявляли дівчатами з розплетеними косами. Жінки розпускали волосся, коли чаклували або ворожили, тобто наближалися до потойбіччя. Під час цих ритуалів розпущене волосся додавало його учасницям магічної сили.

Життя в шлюбі регулюється виконанням сімейних, домашніх справ членами родини. Припинення виконання таких справ передається фразами *відбити / відбивати від дому; відбитися / відбиватися від дому (від сім'ї)*.

У суспільстві передбачений також комплекс норм, що регулюють розірвання шлюбу. Вони визначають юридичні підстави для розірвання шлюбу, характер процедури розлучення, права й обов'язки колишніх членів подружжя, пов'язані з матеріальним утриманням і вихованням дітей, володінням майном після розлучення.

Розлучення вважається найсильнішим емоційним і психічним потрясінням, що не минає для людини безслідно. Як масове явище розлучення відіграють переважно негативну роль. Розлучення оцінюється позитивно тільки в тому випадку, якщо воно змінює на краще умови формування особистості дитини, припиняє негативний вплив на психіку дитини під час подружніх конфліктів. У фраземіці розлучення представлене ФСПГ «Розлучитися»: *розбити (побити) глек (глека, горицьк, горицька, макітру і т. ін.) (2); розв'язати / розв'язувати руки (1); розв'язати світ (1)*.

## **2. Фраземна аксіологічна опозиція «мати родину – не мати родини».**

Наявність родини характеризується у фраземіці ознаками 'своя оселя, родина, сім'я' (*домашнє (родинне, сімейне) вогнище; звити / зивати (вити) гніздо (кубло) (1)*, пор.: батькова (батьківська) стріха) і 'велика сім'я' з актуалізацією семи 'багато дітей' (*діти обсіли; мамин мізинчик*, жарт. із значенням 'наймолодша в сім'ї дитина'). Ситуація матеріального обтяження родини передається фраземою *зайвий рот*. Родина має здатність поповнюватися, збільшуватися (*полку прибуло*) або зменшуватися, наприклад, за умови виходу дівчини заміж (*відрізана скиба (скибка) [від хліба] (1)*).

У межах цієї ФАО актуалізовано проблему соціальної самотності (значення 'одинок, самотня людина, без рідних': як *билина в полі*, нар.-поет.; *не мати де голову (голови) прихилити*; як (мов, ніби і т. ін.) *палець (перст) (1)*; *ні роду ні плоду (ні приплоду)*; *кругла (круглий) сирота*; як (мов, ніби і т. ін.) *[той] горох при дорозі (4)*).

**3. Фраземна аксіологічна опозиція «рідна людина – нерідна людина».** У фраземіці спостерігаємо розгалужену диференціацію родинних / неродинних зв'язків:

- кровно рідна людина: *своя кістка*;
- далекий родич, далека рідня: *в десятому коліні*; *нашому тинові двоюрідний пліт*; *десята (сьома) вода на киселі*, ірон.;
- далекий родич або зовсім не родич: *твоя хата моєї хаті троюрідний погріб*, жарт.; *через дорогу (вулицю, тин) навприсядки*, ірон.; *через вулицю бондар*, жарт.;
- кровно нерідна людина: *чужа кістка*;
- нерідна, чужа людина: *своєк з лівої щоки*, ірон.;
- нерідні, сторонні люди, що живуть далеко від рідної землі: *чужа чужина (2)*.

Значне місце в групі кровно рідних людей посідають діти (ФСПГ «Рідна дитина» (*кров від крові*; *кров і плоть (1)*; *плоть від плоті (1)*). У межах цієї групи актуалізується сема 'законності / незаконності шлюбу', в якому народжена дитина, пор.: *батьків (отецький) син (2)* – 'син від законного шлюбу' і *принести в пелені (у приполі)*, несхв. – 'народити позашлюбну дитину'.

Зафіксовано у фраземіці й процес 'зріднитися', що супроводжується у ФСПГ «Зріднитися» семами 'полюбити когось' (*прилипнути [всім] серцем ([всією] душею)*; *серцем (душею) прирости*), 'стати близьким, дорогим, рідним комусь' (*прирости до серця (1)*), 'зійтися, порозумітися з ким-небудь' (*стати на близьку (коротку) ногу*).

Специфіка аналізу цінності «родина» на фраземному рівні будь-якої національно-мовної картини світу полягає в тому, що фраземіка відображає традиційний погляд носіїв мови, сформований століттями, і не враховує процесу переоцінки цінностей. Друга половина ХХ століття, на думку соціологів, позначена процесом трансформації родини, зумовленим змінами системи цінностей. Основними тенденціями цього процесу А. Мітрікас називає: зменшення чисельності шлюбів, їх «старіння», збільшення кількості незареєстрованих шлюбів, падіння народжуваності й відкладання народження первістків на більш пізній вік, домінування малодітних сімей, збільшення кількості позашлюбних дітей і поширення добровільної бездітності. У такий спосіб, цінності й їхня нормативна реалізація відіграють у житті людини досить важливу роль, а їх зміни впливають на перебіг життя і, в тому числі, й на стан родини. Дані, отримані під час європейського дослідження цінностей, показують, що все більше отримують схвалення думки, згідно з якими для росту і розвитку дитини обов'яз-



ковою є наявність обох батьків, а жінка, якщо вона цього бажає, цілком може виховувати дитину одна (Митрикас 2004: 72). Г. Гуняшова зазначає, що ціннісний критерій, виявлений на всіх рівнях аналізу концепту «родина» (нім. «Familie») в німецькому суспільстві з урахуванням традиційних і нових цінних характеристик, полягає в сприйнятті родини як ключової соціальної сфери життєдіяльності людини з переключенням ціннісних орієнтацій із традиційно кровних параметрів родини на параметри партнерства й особистих уподобань [Гуняшова 2007: 12]. Однак, цінність сім'ї, як і раніше, займає перше місце в системі людських цінностей ХХІ століття.

Отже, кваліфікаційними ознаками родини виступають: наявність сімейних цінностей, згуртованість спільними інтересами та почуттями, покликання приносити радість і щастя один одному.

Оцінне значення в родинних стосунках формують здебільшого: 1) наявність у складі фраземи слова з позитивною / негативною оцінкою (*рай, сміття, пень, скиба* і т. ін.); 2) емоційна асоціація, пов'язана з конкретним компонентом фраземи (зоонімом (*віл, голубки, кішка, собака, риба, пташка* тощо), соматизмом (*руки, серце, нога, хвіст, роги* і т.д.), флоронімом (*кропива, гречка*), колоронімом (*чорний, блакитний*)). До складу прагматичної лексики потрапляють також лексеми *скриня, рушник, хліб, хустка, коса, гарбуз, облизень, кисіль*; 3) наявність конотативних маркерів, зафіксованих у фраземографічному джерелі (семи 'несхвальне', 'іронічно', 'жартівливо' тощо).

Опрацьована структура цінності «родина» відображає традиційний погляд на природу сім'ї та презентована трьома фраземними аксіологічними опозиціями: 1) ФАО «шлюб – відсутність шлюбу» (ФСПГ «Залицятися», ФСПГ «Свататися», ФСПГ «Згода під час сватання», ФСПГ «Відмова під час сватання», ФСПГ «Взяти шлюб», ФСПГ «Офіційно не оформити шлюб», ФСПГ «Не вступити в шлюбні стосунки», ФСПГ «Розлучитися»); 2) ФАО «мати родину – не мати родини»; 3) ФАО «рідна людина – нерідна людина» (ФСПГ «Рідна дитина», ФСПГ «Зріднитися»).

Перспективним видається виявлення спільного й специфічного в репрезентації цінності «родина» на фраземному рівні ціннісної картини світу українця, англійця й росіянина.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Биктагірова З. А. *Концепт «Семья» в пареміології англійського, турецького і татарського мов: дисс. ... канд. філол. наук. Казань, 2007.*
- Войтович В. *Українська міфологія. К.: Либідь, 2002.*
- Гуняшова Г. А. *Концепт FAMILIE в німецькій мовній картині світу: на матеріалі текстів нормативного і публіцистичного дискурсу: дисс. ... канд. філол. наук. Кемерово, 2007.*
- Занегина Н. Н. *Концепт «семья» в російській літературній мові і принципи його описання: дисс. ... канд. філол. наук. Москва, 2011.*
- Зимин В. И. «Оценочно-эмотивная амбивалентность фразеологических единиц в современном русском языке». *Слово: фольклорно-диалектологический альманах: Языкознание* 3 (2005).

- Лепеха Т. В. *Українознавство*: навч. посібник для студ. вищих навч. закл. К.: Просвіта, 2005.
- Матвеева М. В. *Концепт семья и его репрезентация в русском языке*: дис. ... канд. філол. наук. Тамбов, 2007.
- Митрикас А. «Семья как ценность: состояние и перспективы изменений ценностного выбора в странах Европы». *Социологические исследования* 5 (2004): 65–73.
- Мостова О. В. «Семантичні особливості фразеологізмів з концептом *родина* в німецькій мові». *Лінгвістичні дослідження* 17. Харків: Харківський нац. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди, 2005.
- Білодід І. К., Бурячок А. А. (ред. кол.). *Словник української мови*. В 11 т. Т. 5. К.: Наук. думка, 1974.
- Сорока Т. *Концепти «Дім» і «Родина» в російській, англійській та французькій мовній свідомості*: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Донецьк, 2006.
- Таланчук О. (ред.). *100 найвідоміших образів української міфології*. К.: Орфей, 2002.
- Терпак М. А. *Английский лингвокультурный концепт «семья» и способы отражения его коннотативного содержания в языке: на материале семантического поля «Родственные отношения»*: дис. ... канд. філол. наук. Самара, 2006.

Краснобајева-Чорна Жана

#### ВРЕДНОСТ «ПОРОДИЦА» У УКРАЇНСКОЈ ФРАЗЕОЛОГИЈИ: СЕМАНТИКА, СТРУКТУРА, ПРАГМАТИКА

##### Резиме

У чланку су одређена конститутивна обележја и структурна специфика вредности «породица» у фразеологији као базичног фрагмента вредносне слике света. Опис вредности «породица» извршен је помоћу методе параметричке анализе семантичке структуре фраземе с акцентом на евалуационој макрокомпоненти, као и помоћу методе тематских поља. Елементи вредности «породица» су породичне вредности, заједнички интереси и осећања, мисија доношења радости и среће једних другима. Анализирана структура вредности «породица» одражава традиционални поглед на природу породице и представљају је три фразеолошке аксиолошке опозиције «брак – непостојање брака», «имати породицу – немати породицу», «сродник – није сродник».

*Кључне речи*: аксиологија, вредност, породица, фразема, фразеолошка аксиолошка опозиција

Драгана Ђурић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
draganasdjuric@gmail.com

## НАРОДНЕ ПРЕДСТАВЕ О УТОРКУ КОД ЈУЖНИХ И ИСТОЧНИХ СЛОВЕНА

У раду се разматрају народне представе о уторку код Јужних и Источних Словена. Компаративним приступом се анализирају јужнословенски и источнословенски називи за уторак, затим народна веровања и обичајно понашање. Пажња се посебно поклања устаљеним изразима и народним хрононимима, као елементима који учествују у семантизацији уторка. Истраживање показује да је слика уторка као негативног код Јужних, одн. апсолутно позитивног дана код Источних Словена доминантна.

*Кључне речи:* уторак, Јужни Словени, Источни Словени, дани у недељи, народни хрононими.

The paper covers popular conception of Tuesday among South and East Slavs. By means of comparative approach, the paper presents an analysis of the names for the day of Tuesday among South and East Slavs, as well as popular beliefs and rites of custom. Special emphasis is attached to established expressions and popular chrononyms as the elements involved in the semanticization of Tuesday. The study points to the prevalence of the image of Tuesday as a negative for South Slavs and an absolute positive among East Slavs.

*Key words:* Tuesday, South Slavs, East Slavs, days of the week, popular chrononyms.

### 1. Предмет, циљеви и корпус истраживања

Предмет истраживања су народне представе о уторку код Јужних и Источних Словена. У раду је, кроз компаративни приступ, пажња поклоњена јужнословенским и источнословенским називима за уторак, а посебно устаљеним изразима и народним хрононимима, којима се додатно осветљава семантика овог дана.

Циљ истраживања је да се потврди или коригује доминантна негативна карактеризација уторка код Јужних, одн. позитивна код Источних Словена. У корпус истраживања су уврштени етимолошки, митолошки, фразеолошки, стандардни и речници народних говора источнословенских и јужнословенских језика (БЕР 1971; Даль 1880, Даль 1882; Skok 1973; СД

2009; Стойнев 1994; Кулишић и др. 1970; Broz – Iveković 1901; Романов 1912; РМС 1990; РСАНУ 1969; СРНГ 1965– итд.), затим монографије о обредима и обичајима у појединим словенским крајевима, студије у фолклористичким и етнографским зборницима и научним часописима, итд.

Народне представе о данима у седмици код Јужних и Источних Словена биле су предмет истраживања немалог броја аутора. Значајни радови, у којима се анализира семантика одређених дана у недељи, налазе се у публикацијама посвећеним народним календарима (Агапкина 2002; Толстая 2005). Значајне студије налазе се, такође, у зборницима посвећеним симболици и перцепцији времена код Словена (ВВЗ 2013), затим монографијама посвећеним одређеном региону, где се о данима и њиховом значају казује у тематским целинама о народном погледу на свет, као и у поглављима која се односе на посебне обреде и обичаје (Василева 1993; Генчев 1993; Бонева 1994; Попов 1994, 1999, 2002). Посебно о уторку и његовој семантици код Источних Словена писала је Светлана Амосова.

## 2. Семантизација дана у недељи

У народној култури Јужних и Источних Словена сваки дан у недељи се одликује посебном семантиком на коју утиче више чинилаца и која је неодвојива од круга веровања, обичаја и обредних радњи (везаних за одређени дан). Иако се међу представама о данима, које су карактеристичне за јужну и источну групу словенских народа, могу уочити значајне разлике, па и супротности, ипак се може говорити о одређеним заједничким „механизмима“ помоћу којих се једном дану приписују једне, а неком другом – друге карактеристике.

У зависности од назива, одн. граматичке врсте именице којом су именовани, дани се могу поделити на „мушке“ и „женске“. Оваква карактеризација утиче и на формирање одређених веровања, као и обичајног понашања. На пример, у Русији, у Полесју, верује се да ће бити више петлића него кокошака, ако се квочка насади на јаја на „мушки“ дан, као и да ће крава на „мушки“ дан отелити бика (Толстая 2005: 92).

Фонетски склоп назива дана и, на основу њега настале, звуковне асоцијације такође у одређеним случајевима могу утицати на представе о неком дану. На пример, у Белорусији је постојала забрана клања стоке оним данима који у називу имају фонему /p/ јер се веровало да ће се, ако се забрана прекрши, у месу појавити црви – *робаки* (СД 2009: 455)<sup>1</sup>. У основи оваквог именовања најчешће се налазе игре речима и комбинације условљене римом: *понеденик – поседеник, торник – добротворник, среда – света среда, четвртак – запртак, петак – светак, субота – на работу,*

<sup>1</sup> У Пољској исти критеријум подразумева другачије схватање дана – дани, који у свом називу имају фонему /p/, сматрају се „добрим“ данима и тада је, на пример, најбоље ступити у брак (Толстая 2010: 200).

недеља – на пазар (СЕЗб 1909: 14–15). Међутим, у њима се понекад могу препознати и друге народне представе о неком дану. Уторак се у Бугарској, на пример, асоцира по називу са умирањем *вторник – уморник* (Раденковић 2013: 24). Стојковић је – додуше, неаргументовано – значење уторка изводио из глагола *утрти*, односно именица *утор* и *зотор* (1936: 62). Код Срба постоји и, наизглед шалив, назив за уторак, одн. (у)торник: *понедељник је свети поседељник, уторник – запорник* (РСАНУ 1969: 288; РМС 1990: 194). Ипак, значење лексеме *запорник* (*онај који затвара, зауставља, брани*) изнова упућује на негативну семантику овога дана на јужнословенском простору.

Као значајне у формирању семантике дана у седмици код Јужних и Источних Словена, јављају се и хришћанске конотације. У источнословенској хришћанској традицији, на пример, среда и петак сматрају се посним, несрећним, *лошим* и *тешким* данима (Толстая 2008: 2). Среда се сматра несрећним даном, јер је, према хришћанском веровању, тог дана Јуда издао Христа, док је петак посвећен Богородици и Христовом страдању.

Један од најзначајнијих чинилаца у одређивању неког дана као позитивног или негативног јесте место које тај дан заузима у односу на дан који се сматра почетним даном седмице. У традиционалним представама о времену снажно је изражена магија првог дана, почетка (Толстая 2005: 168). Један од пресудних утицаја на исход какве човекове акције представља дан када је акција започета – *прво* ствара будуће, почетак већ садржи процес и његов крај (Седакова 2014: 6). Почетни дани се обично сматрају „лаким“, позитивним и повољним за човека. Међутим, код Јужних Словена се не јавља рачунање седмице од недеље, при чему је, дакле, понедељак други дан (*деутера*), уторак трећи (*трити*), среда – четврти (*тетарт*), итд. Недеља (*п*)остаје, могло би се закључити, круна претходне седмице, док се понедељак сматра првим даном нове седмице, а уторак другим.

Сматра се да јужнословенски и источнословенски називи за уторак потичу од места уторка у седмици, рачунајући од понедељка: *уторак* – „други дан у седмици“ (РМС 1990: 623), *вторник* – „вторият ден от седмицата“ (БЕР 1971: 197), *utornik* – „od osnove које је *i* *вѣторый*, *drugi*“ (Broz – Iveković 1901: 675), *вторник* – „второй день недели, седмицы, следующий за понедељником“ (Даль 1880: 274), *вѣторъникъ* – второй день недели (Срезневский 1893: 433–434), итд. У српском и хрватском језику редни број *вѣторый* је потиснут обликом *други*, али Скок доводи у везу са њим лексему *паторак* („други рој пчела у години“). Наиме, он сматра да је *паторак* постало од синтагме *по вѣторъ-*, као и глагол *повторавати* (Skok 1973: 552). Обележје *понављања* у значењу уторка може се уочити у веровању у Бугарској да свадбе не треба организовати овог дана да не би дошло до понављања брака. Такође, у Србији се веровало да ће, ако неко умре у уторак, до следећег уторка за њим отићи још неко, тј. да ће се смрт поновити (СЕЗб 1909: 13).

### 3. Доминантне представе о уторку код Јужних и Источних Словена

Код Јужних Словена почетним даном седмице сматра се понедељак, па се, као елементи његовог значења, јављају обележја *напред* и *почетно*, што је била основа да се овај дан позитивно вреднује. Дан који следи има обележје *другог*, које се схвата и као *назад* (Раденковић 1996: 172), што је, највероватније, један од кључних разлога да се уторку припишу карактеристике *лошег*, *тешког* и несрећног дана: *utorak je najgori dan; utorak i petak uopće su nesretni dani* (Stojković 1936: 62–63), *вторникът се смята за нещастен ден* (Цанева 1994: 125), *лош, тежък (хаталия) ден* (Стойнев 1994: 71), итд.

Зато је уторак у јужнословенској народној култури дан снажног негативног семантичког набоја. Код Срба је чак постојало веровање да је уторак несрећан дан за династију Карађорђевић и Србију уопште (Stojković 1936: 63). Веровало се да је 1389. године битка на Косову изгубљена, јер се одиграла на уторак (Недељковић 1990: 254).

Ако Божић падне у уторак, верује се да ће година бити гладна и да ће зима бити „зла“ – *кад је Божић у уторник, реку у Кривошијама, да је и зима зла* (ВНП 1996: 337). Иначе, Божић има посебан митолошки значај у народном календару. Њиме почиње период тзв. некрштених дана, којима се обележава завршетак старе и почетак нове године, и током којих је појачана активност нечисте силе – поготово *караконцула* (код Срба и Бугара), *свјатки* (код Руса), *дивје јаге* (код Словенаца). Страховање од потенцијалног спајања, у оквирима једног дана, опасне природе уторка и природе Божића као јаког почетка, могло је утицати на појаву посебне молитве: *Ослободи ме, Боже, уторника Божића и приступнога годишња* (Stojković 1936: 63).

Супротна представа о уторку среће се код Источних Словена – уторак је срећан, добар, „лак“ дан: *вивторок – сцасливый день; вторник – хороший день; в вовторок Господь сотворил солнце, а солнце сияе, а это счастливый день* (Амосова 2008: 9). Код карпатских Украјинаца постоји веровање да људима, који посте уторком, помаже *Уторак* и штити их од непријатеља. У питању је митолошко биће слично човеку настало персонификацијом дана – *вторник выгядит как мужчина среднего роста* (Толстая 2010: 199). За усмену народну традицију персонификовани дани нису реткост и чине посебну групу митолошких бића (најчешће су то Среда и Петка). Значајно је да се Уторак јавља као покровитељ и заштитник људи, које је пратила нека несрећа у животу, јер би, према народном веровању, управо они требало да посте овог дана (Толстая 2010: 199).

#### 3.1. Уторак као несрећан, неповољан, тежак дан код Јужних Словена

Код Јужних Словена се сматра да су деца рођена на уторак без среће, да ће патити (Раденковић 1996: 173; Бонева 1994: 22), да неће дуго живети



или да ће рано остати удовци, одн. удовице (Воденичарова 1999: 353; Ганева 2002: 258). У уској вези са овим значењем уторка стоје и називи и устаљени изрази којима се именује несрећан човек – *родио се у уторак; баш си ти неки торник* (СД 2009: 455), *торник* (СЕЗБ 1909: 13), *рођен на (црни) торник* (Маринов 1994: 259). Међутим, терет свога рођења на уторак човек носи сам, док се у случају младунчета стоке, рођеног на овај дан, верује да ће донети несрећу читавом стаду, па се оно не оставља у животу (Маринов 1994: 260).

Уторак, као несрећан и „лош“ дан, неповољан је за започињање било каквог посла. Уторком се не полази на пут, не сеје се, не сади се дрвеће, не иде се у лов, не ради се око пчела, зато што се верује да ништа од предузетог неће имати добар резултат или да уопште неће бити завршено (Маринов 1994: 260; Райчевски 1996: 253). У Србији овог дана нису организоване веридбе и свадбе, јер се сматрало да би брак био несрећан, а у Бугарској да би се избегло понављање брака. Ако би прва брачна ноћ пала на уторак, младенци је не би ни проводили заједно (Гура 2012: 525).

Негативна обележја која уторак има за човека, с друге стране, повољан су моменат за кретање нечисте силе, јер је она нешто супротно од људског света. Уторак се схвата као *друго, безлично* време, које се повезује с ознакама *невидљив, страни* (Раденковић 2005: 77–78). Верује се да у уторак пада посебно опасан час, када је граница између два света нарушена и када је појачано деловање оностраног. Колико је опасно нарушавање ове границе казује веровање да се уторком и вук (иначе – чувар границе дивљег света) чува несреће више него другим данима (Кулишић и др. 1970: 306). Зато је уторак у јужнословенској традицији веома повољан дан за бајања, прорицања и гатања – *kobne i hude čine moguće je i podesno vršiti samo u utorku; vraći se ide baš samo utorkom, sa svrhom da se kome naudi* (Stojković 1936: 64). Исто тако, клетва изречена у уторак се одликује посебном тежином и снагом – у Македонији: *други торник да не та дочека* (СД 2009: 456).

Опасна природа уторка утицала је на појаву читавог низа забрана одређених радњи, као и на успостављање посебног система казни за прекршиоце. Казне су најчешће индивидуалног карактера и „кривца“ стигну обично за његова живота (док ће, према хришћанској традицији, прекршиоца стићи обично после смрти). На пример, једна од општих забрана у вези са уторком је забрана ткања и, уопште, рад иглом. Предење и ткање су под патронатом неких митолошких бића, па је обављање ових радњи, у данима када је забрањено, било веома опасно. Веровало се да човеку могу наудити вештице, ако се у уторак снује ткање и потом сачини одело за мушкарца (Stojković 1936: 63), као и да ће метак стићи војника коме је одело шивено на уторак (СД 1995: 456). Сматра се и да уторком жена не би требало да се чешља да не би рано остала удовица (Stojković 1936: 63).

Значајна забрана у вези са уторком се односи на употребу воде. Децу треба купати понедељком, четвртком и суботом, а никако уторком (Stojković 1936: 62). У Бугарској се тог дана забрањује употреба воде и приликом

бајања. У Жепи се сматра да не треба прати и, уопште, било шта радити с водом да се не би замутиле воде и да на село не би пао град (Толстая 2010: 201). Дакле, императив поштовања ове забране је посебно изражен чињеницом да ће њено кршење довести до колективне казне. Казна погађа више од једног човека и у случају када се у уторак почне са копањем темеља куће – тада се, у Бугарској, верује да ће се у тој кући угасити породична лоза (Николов 2002: 136).

### 3.2. Уторак као срећан, повољан, лак дан код Источних Словена

Код Источних Словена се уторак сматра најсрећнијим, позитивним и „лаким“ даном. По овим својствима супротстављен је понедељку, као „тешком“ и неповољном. Наиме, у источнословенској усменој култури се, као неповољни и несрећни, вреднују понедељак и четвртак, вероватно зато што се недеља схвата као „лаки“, светли и повољан дан, а следећи дан за њим се схвата као „друго“, односно наличје претходног дана (Раденковић 2013: 24). Пошто је за људе повољан и срећан, уторак је веома неповољан за активност нечисте силе – уторком људи имају највише снаге, *тада им је лако, па је нечистим духовима тешко*<sup>2</sup> (СРНГ 1987: 305).

Људи рођени у уторак су срећни, дугог века и успех их прати целог живота. За разлику од јужнословенског веровања по ком ће младунче стокe рођено у уторак донети несрећу целом стаду, код Источних Словена младунчад рођена у уторак се чувају и чак добијају имена по свом дану рођења. На пример, теле које се отелило у уторак обично добија име, одн. надимак *вторёна, вторька, вторюшка* (СРНГ 1980: 230, 232).

Уторак се често среће у пару са четвртком као даном повољним за почетак најразличитијих послова (четвртак је, иначе, повољан дан и код Јужних Словена). Пошто је у питању „лак“ дан, према народном веровању, сви послови, који се тада започну, ићи ће лако, без тешкоћа. Уторком је повољно почети послове у пољу и њиви, обавити прво орање, почети подизање куће<sup>3</sup>, преселити се и поћи на пут (Даль 1879: 561–562; Амосова 2008: 9). Раж, која се посеје у уторак, родиће много боље и више од оне која је посејана неког другог дана, поготово у среду или петак (Амосова 2008: 9). Такође, верује се да ће се много пилића излећи из оних јаја, које је кокошка снела у уторак.

Насупрот избегавању веридбе и свадбе у уторак на јужнословенском простору, уторак, четвртак и субота су код Источних Словена (код Белоруса), узимани као дани повољни за обављање свадбеног обреда и почетак срећног брачног живота (Гура 2012: 731). Наиме, у овом схватању уторка као позитивног дана врло је значајна опозиција парно/непарно, односно симболика пара. У свадбеном обреду она је позитивног карактера, јер се

<sup>2</sup> Уп. *Нам в овторник легко, зато бесам трудно* (СРНГ 1987: 305).

<sup>3</sup> Ипак, услов за сасвим успешно подизање куће у уторак јесте да се тог дана не празнује неки од Светих мученика (Амосова 2008: 9).



доводи у везу са сједињењем младенаца у пар (који постаје једно), одн. са успостављањем равнотеже.

#### 4. Народни хрононими

У народној култури се, као посебно маркирана, издваја група хрононима у вези са уторком. Значајан број ових назива јавља се на јужнословенском простору и кроз њих се одсликава понека значајна црта народне представе о уторку. Почевши од Божића, у народном календару издвајају се *Девети уторак*, *Црни уторак*, *Куц вторник*, *Крив вторник*, *Глух вторник*, *Хроми уторак*, *Водени уторак*, итд.

##### 4.1. Девети уторак / Девети торник

У Србији је девети уторак од Божића сматран изразито опасним и неповољним даном, који је празнован ради заштите од болести и грома.

Народне представе о овом дану већином су настале прожимањем (негативних) значењских обележја уторка, о којима је било речи, и симболичке броја *девет*. *Девет* је последњи једноцифрени број, њиме се завршава један, а почиње нови ниво, те је његово основно симболичко значење *преобраћање, прелаз, промена* (Раденковић 1996: 339). Могуће је да је управо ово значење утицало на веровање да је Девети уторак посебно опасан за труднице и децу коју носе<sup>4</sup>. Наиме, веровало се да ће дете рођено на Девети уторак бити изразито несрећно, а трудницама је овог дана било строго забрањено да раде, па и да излазе из куће после заласка сунца да им деца не би добила падавицу или лудило (СЕЗБ 1909: 104; Кулишић и др. 1970: 306–307).

Осим рада уопште, на Девети уторак је било забрањено ткање и рад иглом. Веровало се да ништа што је испредено овог дана неће ваљати – *неће користити ни псу* (СЕЗБ 1909: 38). У Левчу и Темнићу је било строго забрањено ткање, јер се веровало да ће у том случају војника у рату сигурно стићи метак (СД 1995: 456). У Хомољу су жене празновале овај дан због болести *усова* (Недељковић 1990: 254).

##### 4.2. Црни уторак / Црни торник / Чьрн вторник

Несрећан дан, дан великог зла се назива и *црним даном* (Оташевић 2012: 189). Узму ли се у обзир позната значења уторка код Јужних Словена, могло би се рећи да је синтагмом *Црни уторак* овај дан двоструко негативно маркиран. Црна боја се готово без изузетка повезује са тамом, мраком, земљом, местом боравка нечисте силе, чије је и опште обележје. Изразито је негативног семантичког набоја.

<sup>4</sup> У овом случају није без значаја чињеница да дете проводи у мајчиној утроби девет месеци.

Код Срба је *Црним* називан уторак Беле недеље (недеље пред Велики пост), уторак Тодорове недеље (прве недеље Великог поста), затим уторак пред Ђурђевдан и уторак после Ђурђевдана. Уторак прве недеље Великог поста је у југоисточној Србији и северној Македонији називан *Лудим* и празнован је због страха од падавице и лудила. У пиротским селима се празновао уторак пред Ђурђевдан да вране и чавке не би правиле штету на њивама с кукурузом (Кулишић и др. 1970: 306–307).

Код Бугара је уторак Тодорове недеље, која је називана и Црном недељом, сматран најопаснијим. Маринов наводи да овај уторак у народу има три назива – *Чрн вторник*, *Сух вторник*, *Усовски вторник* (1994: 515). Сваки назив осветљава део природе овог дана: *црним* се назива зато што је господар свих уторака; *сувим* се назива јер је господар суше; познат је и као *усовски* зато што је повезан са „лошим духом“, *усовом*, који суши ноге животињама<sup>5</sup>.

У литератури се, међутим, за овај дан срећу и називи – *Арджав* (*рџ-дав*) *фторник*, *Куц* (хром) *вторник*, *Крив вторник*, *Глух вторник* (Агапкина 2002: 36–38). Ови називи додатно одсликавају јужнословенску народну представу о уторку као дану погодном за активност нечисте силе. *Хромост* је једна од основних карактеристика митолошких бића и може се довести у блиску везу са хромим Тодоровим коњима, као и *криво* (као опозиција *правом*), које говори о неправилности, нарушеној равнотежи и одступању. Извор епитету *глуви* могао би се потражити у хришћанској традицији, тачније у јеванђељској епизоди истеривања нечистог духа, који се назива *дух неми и глуви* (Агапкина 2002: 36).

### 4.3. Водени уторак

У хронониму *Водени уторак* спајају се значењска обележја уторка и симболика воде. У народним веровањима вода се одликује вишеструком симболиком – један је од првих елемената у стварању света, извор је живота и средство магијског очишћења. Такође, вода представља и границу између овог и оног света, као и место боравка нечисте силе.

Код Срба су три уторка у години могла имати епитет *водени*: уторак Водене недеље, уторак Беле недеље (прве по Тројицама) и уторак прве недеље по Ђурђевдану.

Прва недеља по Ускрсу назива се Воденом недељом. У Банату, понегде у Украјини, посебно у карпатској области, затим у западнословенским традицијама (у Пољској и Словачкој) другог и трећег дана Ускрса младићи су у групама обилазили куће девојака и поливали их водом. Агапкина наводи како је могуће да је масовни карактер овог обичаја утицао и на

<sup>5</sup> У Бугарској је, против суше, на Црни уторак прављен посебан обредни хлеб, који је дробљен у дворишту куће уз позив облацима да дођу да се угосте и да на лето поведу са собом и кишу (Маринов 1994: 515). Као заштита стоке од усова, крпама и *црним* концем су обмотаване ноге треножног стола уз речи: *Нека се осуши нога стола, а не вола* (СМ 2001: 556).

народне хронониме Светле седмице (2002: 503). На Фрушкој гори се веровало да ове седмице не треба садити кромпир, јер ће бити воден, а у Левчу се на Водени уторак није радило, посебно на њиви, због могуће штете, коју би нанела вода (Марковић 2004: 80). У Грузи је, као Водена, била позната недеља по Ђурђевдану (Недельковић 1990: 57) и у њој су посебно празновани Водени петак и Водена субота због страховања од поплава.

#### 4.4. Радуница и Коњски ускрс код Источних Словена

У источнословенској традицији, по значају у народном календару, издваја се уторак Томине недеље (прве недеље по Ускрсу). Овај дан је познат као *Радуница* (Толстая 2005: 80–81), са многобројним варијантама – *Радовница*, *Радоница*, *Радовицы*, *Радовый день*, *Радуга*, *Радуљница*, *Мертва радовница*, *Навская радуница*, *Проводная Радовница*, *Поминки*, *Проводы правдивые*, *Проводы справедливые* (Толстая 2005: 300), *Навской вторник* (Агапкина 2002: 295).

Уторак Томине недеље је задушни дан у години но, за разлику од Дедова (задушних дана код Белоруса и Украјинаца, који обично падају у петак или суботу), на Радуницу се спрема мрсна храна и износи се на гробље. Значење задушног дана се може уочити у већини наведених назива.

Уторак Томине недеље се понекад назива и *Громница*, *Громницы* (Толстая 2005: 70) и празнован је, попут Девог уторка код Јужних Словена, ради заштите од грома.

Код Белоруса је у част коња празнован уторак после Тројица, под именом Коњски ускрс (*Конскі вялікдзень*). Тог дана се коњи нису користили за рад, а у коњушницама су постављали свеће за здравље коња (Толстая 1986: 185).

### 5. Закључна разматрања

У народном погледу на време, седмица није само збир дана, који се увек изнова понављају и од којих је сваки наредни једнак претходном. Дани нису једнако рангирани и немају једнаке особине. Ипак, одређена константа у приписивању извесних карактеристика неком дану, допринела је формирању доминантне представе о њему.

За источнословенски културни простор се везује представа о уторку као позитивном, срећном, лако и повољном дану. У руском језику се, међутим, јавља и устаљени израз *по пустым вторникам* са значењем „о нечему неважном, непотребном“ (Мокиенко – Никитина 2007: 107). Горјачева наводи и варијанте овог израза – *остаться / вернуться с пустыми вторниками* у значењу „остати празних шака“, затим *за пустой вторник (работать)* са значењем „радити без икакве надокнаде, радити за хвала“ (Горячева 1998: 85). Лексема *пустой* у руском језику има значења *празан*, *узалудан*, *бескористан*, *неповољан*. У наведене изразе она уноси негативну

значењску компоненту и, на одређени начин, релативизује апсолутно позитивну представу о уторку.

Код Срба на Косову се среће, можда неуобичајено за јужнословенски простор, вредновање уторка – уторак се сматра врло повољним даном за почетак радова у пољу и њиви (СД 1995: 456). Мотивација за овакво вредновање уторка могла би бити апокриф о стварању света, према којем је Бог у уторак посадио бильке у Рају (Толстая 2010: 198). Такође, сматра се да ће дете рођено на овај дан бити *срећно*, али да неће дуго живети (Кулишић и др. 1970: 307). Није без значаја податак да су у Црној Гори и Херцеговини за свадбени дан бирани „мушки“ дани (дакле, и уторак), верујући да ће то помоћи рођењу мушког детета (Гура 2012: 581).

Наведена веровања о уторку се издвајају из система уобичајених представа о овом дану како у јужнословенској, тако и у источнословенској народној традицији и, на одређени начин, упућују на могућност кориговања овог система. Ипак, грађа показује да ниска фреквентност ових веровања не нарушава доминантне слике уторка ни у народној култури Јужних ни у народној култури Источних Словена.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Агапкина Татьяна Алексеевна. *Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл*. Москва: Индрик, 2002.
- Амосова Светлана Николаевна. „Представление о вторнике и субботе у восточных славян“. *Живая старина* 2(58). Москва: Гос. центр русского фольклора, (2008): 9–12.
- Амосова Светлана Николаевна. „Среда и пятница в доме не указчица: представления о среде и пятнице у восточных славян“. *Знаки времена в славянской культуре: от барокко до авангарда*. Москва: Институт славяноведения РАН, 2009: 301–324.
- Амосова Светлана Николаевна. „Система наказаний за нарушение запретов, связанных с днями недели“. *Славянская традиционная культура и современный мир*, вып. 12. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора (2009): 77–91.
- Бонева Тая Стефанова. „Народен светоглед“. *Родопи. Традиционна народна духовна и социалнонормативна култура*. София: Етнографски институт с музей при БАН 1994: 7–50.
- Василева Маргарита. „Календарни празници и обичаи“. *Софийски край. Етнографски и езикови проучвания*. София: Етнографски институт с музей БАН, 1993: 234–261.
- Воденичарова Анастасия. „Обреди, свързани с раждането и ранната социализация на детето“. *Ловешки край. Материална и духовна култура*. София: АИ Проф. Марин Дринов, 1999: 349–369.
- Ганева Райчева Валентина. „Обичаи и обреди, свързани с бременността, раждането и отглеждането на детето“. *Сакар. Етнографско, фолклорно и езиково изследване*. София: АИ Проф. Марин Дринов, 2002: 255–266.
- Генчев Стоян. „Семейни обичаи и обреди“. *Софийски край. Етнографски и езикови проучвания*. София: Етнографски институт с музей БАН, 1993: 196–234.
- Горячева Татьяна Витальевна. „Остаться с пустыми вторниками“. *Слово и культура*. Т. 1. Москва: Индрик, 1998: 85–92.
- Гура Александр Викторович. *Брак и свадьба в славянской народной культуре: Семантика и символика*. Москва: Индрик, 2012.
- Даль Владимир. *Пословицы русского народа*. Т. 2. С.-Петербургъ, Москва: Издание М. О. Вольфа, 1879.

- Даль Владимир. *Толковый словарь живаго великорусскаго языка*. Т. 1–4, С.-Петербург, Москва: Издание М. О. Вольфа, 1880–1882.
- Кулишић и др. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.
- Маринов Дмитър. *Народна вяра и религиозни народни обичаи*. София: Издателство на БАН, 1994.
- Марковић Снежана. *Приповетке и предања из Левча*. Београд: Чигоја, 2004.
- Мокиенко Валерий Михайлович, Никитина Татьяна Геннадьевна. *Большой словарь русских поговорок*. Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2007.
- Недельковић Миле. *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: Вук Караџић, 1990.
- Николов Иван. „Къщата“. *Сакар. Етнографско, фолклорно и езиково изследване*. София: АИ Проф. Марин Дринов 2002: 127–151.
- Оташевић Борђе. *Фразеолошки речник српског језика*. Нови Сад: Прометеј, 2012.
- Попов Рачко (ред.). *Родопи. Традициона народна духовна и социалнонормативна култура*. София: Етнографски институт с музей при БАН, 1994.
- Попов Рачко. „Народен светоглед“. *Ловешки край. Материална и духовна култура*. София: АИ Проф. Марин Дринов, 1999: 268–292.
- Попов Рачко (ред.). *Сакар. Етнографско, фолклорно и езиково изследване*. София: АИ Проф. Марин Дринов, 2002.
- Раденковић Љубинко. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Београд: Балканолошки институт САНУ, Ниш: Просвета, 1996.
- Раденкович Любинко. „Опасное время в народных представлениях славян“. *Balkanica XXXVI*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2005: 71–90.
- Раденковић Љубинко. „Време у народној демонологији Словена“. *Време, вакум, земан. Аспекти времена у фолклору*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013: 15–38.
- Райчевски Стоян. „Трудови обичаи“. *Странджа. Материална и духовна култура*. София: АИ Проф. Марин Дринов, 1996: 245–258.
- Романов Е. *Белорускiй сборникъ – Бытъ Белорусса. Словарь условных языковъ*. Вильна, 1912.
- Седакова Ирина Александровна. „Начало в балканском рожденственско-новогоднем календаре: вступление, введение и предисловие“. *Начало. Нархл. Fillimi. Încercutul... Рождество и Новый год на Балканах*. Москва: Институт славяноведения РАН, 2014: 5–14.
- Срезневский Измаил Иванович. *Материалы для Словаря древне-русского языка по письменнымъ памятникамъ*. С.-Петербургъ: Типографія императорской академіи наукъ, 1893. Репринт: Москва, 2003.
- Стойнев Анани. *Българска митология – енциклопедичен речник*. София: Издателска група 7М + Логис, 1994.
- Толстая Светлана Михайловна. „Полесский народный календарь. Материалы к этнодиалектному словарю: К–П“. *Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне*. Москва: Наука, 1986: 178–242.
- Толстая Светлана Михайловна. *Полесский народный календарь*. Москва: Индрик, 2005.
- Толстая Светлана Михайловна. „Дни недели в народной магии“. *Живая старина* 2(58). Москва: Гос. центр русского фольклора, 2008: 2–5.
- Толстая Светлана Михайловна. *Семантические категории языка культуры. Очерки по славянской этнолингвистике*. Москва: Книжный дом Либроком, 2010.
- Цанева Еля. „Обичаи при бременност, раждане и отглеждане на дете“. *Родопи. Традициона народна духовна и социалнонормативна култура*. София: Етнографски институт с музей при БАН, 1994: 118–145.
- Broz Ivan, Iveković Franjo. *Rječnik hrvatskoga jezika*, Т. 1. Zagreb: Štamparija Karla Albrechta, 1901.
- Skok Petar. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: JAZU, 1973.
- Stojković Marijan. „Sretni i nesretni dani“. *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena XXX/2*. Zagreb: JAZU, 1936: 62–64.

## СКРАЋЕНИЦЕ

- БЕР: *Български етимологичен речник*. (ред. Владимир Иванов Георгиев). Т. 1–. Софија: Българска академия на науките, 1971– .
- ВВЗ: *Време, вакат, земан. Аспекти времена у фолклору*. (ред. Лидија Делић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013.
- ВНП: *Вукове народне пословице с регистром кључних речи*. Београд: Нолит, 1996.
- РМС: *Речник српскохрватског књижевног језика*. књ. 6. Нови Сад: Матица српска, 1990.
- РСАНУ: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. књ. VI. Београд: САНУ, 1969.
- СД: *Славјанские древности – этнолингвистический словарь в 5 томах*. Т. 1 (А–Г). Москва: Международные отношения, 1995.
- СЕЗБ: *Српски етнографски зборник*. Обичаји народа српскога, књ. II. Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1909.
- СМ: *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. (ред. С. М. Толстој, Љ. Раденковић). Београд: Zepher book world, 2001.
- СРНГ: *Словарь русских народных говоров*. Т. 1 –. Москва – Ленинград: Наука, 1965– .

Dragana Đurić

## CONCEPTION OF TUESDAY AMONG SOUTH AND EAST SLAVS

## Summary

In the popular folklore of South and East Slavs, each day of the week is characterised by special semantics which is influenced by a number of factors and is inextricable from the scope of beliefs, customs and rituals (pertaining to a specific day). The paper covers popular conception of Tuesday among South and East Slavs. By means of comparative approach, the paper presents an analysis of the names for the day of Tuesday among South and East Slavs, as well as popular beliefs and rites of custom. Special emphasis is attached to established expressions and popular chrononyms as the elements involved in the semanticization of Tuesday. The study points to the prevalence of the image of Tuesday as a negative for South Slavs and an absolute positive among East Slavs.

*Key words:* Tuesday, South Slavs, East Slavs, days of the week, popular chrononyms.

Александра Павловић

Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“

pavlovic@unilib.bg.ac.rs

## КИЈЕВСКА „ХРИСТОВА АЗБУКА“ У СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ XVIII ВЕКА

Прве дидактичке, или како их је Тихомир Остојић назвао „моралне“, стихове у новој српској књижевности налазимо у *Сентандрејском буквару* из 1717. године, одавно реатрибуираном Гаврилу Стефановићу Венцловићу. Иако се у науци претпостављало да су, као и добар део букварског и богословског садржаја, настали по узору на неки од најстаријих руских буквара, питања директних рускословенских предлога остала су отворена. Успостављајући контекст кључних структуралних елемената најстаријих руских буквара (букварски део, „Христова азбука“, трактат „О писменех“, богословски садржаји), рад открива анонимни кијевски буквар из средине XVII столећа, непатворени, могуће пренесени, рускословенски предлог најстаријих сентандрејских стихова.

*Кључне речи:* анонимни кијевски буквар из 1664, *Сентандрејски буквар*, *О писменех*, Црноризац Храбар, „Христова азбука“, Иван Фјодоров, Василиј Бурцов

The first didactic verses in the new Serbian literature, or as Tihomir Ostojic called it “moral verses”, we found in the Saint Andrea’s Primer from 1717, recently attributed to Gavrilo Stefanovic Venclovic. Although it is assumed that they, as well as a good part of Primer’s theological content, occur under the influence of the oldest Russian primers, the key question of the direct Russian Church Slavonic model is left open. Establishing the context of the key structural elements of the oldest Russian primers from XVI – XVII century (primers content, “Christ Alphabet”, *An Account of the Letters*, theological content), this article reveals the anonym Kyev’s primer from mid 17<sup>th</sup> century as a real, possible transferred, Russian Church Slavonic mold of our oldest Saint Andrea’s verses.

*Key words:* Anonym Kyev’s Primer from 1664, Saint Andrea’s Primer, Christ Alphabet, An Account of Letters, Chernorizets Hrabar, Ivan Fyodorov, Vasily Burtsov

*Недостојни и скудоумни* писари сентандрејског храма св. Луке оставили су за собом неисцрпну рукописну оставштину, ризницу недовољно читане и неретко сасвим једнострано интерпретиране српске поезије XVIII века.

Тако, уобичајено је рећи, прве стихове нове српске књижевности доноси запис у *Стихологији* Кипријана Рачанина (л. 120а)

Чрѣтаѡ мнѡгѡгрѣшни Кѣпріанъ, ѣмоу же ѡт чѣство  
грѡбѡ, землѡ же мѣти, писа въ старѡсти глѡвоцѣи, ѡ  
проститѣ насѡ ѡтѣи ѡ вратѣа, чѣнаа: ѡ перѡ се пѡви, ѡумѡ  
ѡзнемо же, лѡстѡ сънетѣва, старѡстѡ дости же.....,



и подједнако, да се у буквару из 1717. године, онедавно реатрибуираном Гаврилу Стефановићу Венцловићу, налазе најстарији морални стихови у „нашој књижевности на источној страни“ (Новаковић 1872: 60). Стојан Новаковић закључује да наш буквар управо ови морални стихови доводе „у савез с једне стране са старим руским букварима, а с друге, са средње-вјековним букварским обичајем, да се у првој дјечичјој књизи вазда налазе какви морални стихови (Новаковић 1872: 60)“

Букварски део, видели смо, сасвим је пренесен, богато украшени буквар намењен царевићу Алексеју Петровичу, руског песника, преводиоца и просветитеља, јеромонаха Кариона Истомина<sup>1</sup> (Павловић, 2014; Павловић, 2015). Тако су се, писањем и читањем Истоминовог буквара, у српску средину пренели дидактички стихови, са свим уочљивим елементима, експлицитношћу поуке, обраћањем адресату, поетском симултанашћу и, посебно, поетском „самосвешћу“ песме. У исто време, у српску средину пренесен је и руски римовани једнаестерац, дуго непрепознат у нашој науци и неретко схватан као покушај остварења дванаестерца (Остојић, 1905).

*Буквар словенских слова (Бѹкварѣ словѣнскихъ писменѣ)* обухвата л. 416-536 сентандрејске рукописне књиге. Први део, до л. 416, као и буквар у целисти, недвосмислено прати устаљену структуру источнословенских буквара, успостављену у буквару Ивана Фјодорова из 1574. и посебно, издања из 1578, а како изгледа и још старијег, недатираног анонимног буквара штампаног по свој прилици још пре 1568 (Јакобсон 1954: 27). Овакву структуру редовно чини неколико делова: алфавет, распоред слова, велика и мала слова, различити нацрти слова, „двописмени и трописмени слози“, знаци горњи и знаци слога, глаголске промене, промене именица, „азбука толковаја“ или „Христова азбука“, азбучни акростих са изрекама из Христовог живота, те молитве, симбол православне вере, заповести, тајне и сл. Све ово проналазимо у нашем *Сентандрејском буквару*. Ипак, „Христова азбука“ се не налази редовно у руским букварима седамнаестог века,<sup>2</sup> нарочито не на „очекиваном“ месту, непосредно после дела „слози словес под титлами“ (*Сентандрејски буквар* л. 5а-6б) и јутарње молитве детета које почиње да учи (*Сентандрејски буквар* л. 10а). Налазимо је крајем XVI века код Фјодорова, затим у буквару штампаном у Вилни 1621,<sup>3</sup> код Бурцова 1634. и 1637, али не и моралне стихове који су могли да послуже за узор нашем писцу. Буквар Бурцова из 1634, и поновљено издање из 1637. помињу се и због унесеног трактата Црнорисца Храбра, „О писменех“, овде под насловом „Сказаніе . како состави стѣни кирилѣ

<sup>1</sup> Истомин 1694.

<sup>2</sup> *Бѹкварѣ ꙗзыка славѣнска* (1671), *Бѹкварѣ ꙗзыка славѣнська* (1681), *Бѹкварѣ ꙗзыка славѣнска* (1692).

<sup>3</sup> *Грамматикѣ Яко, Сложеніе Писменѣ, хотѣцимъса оучити Словѣнскаго ꙗзыка. Младолѣтнимъ Отрочѣтомъ, въ Вилни, Рѣкъ, а.Х.ка.* Доступна је и у оквиру дигиталне колекције Националне библиотеке Русије <https://vivaldi.nlr.ru/br000070018/view#page=43>



филосо́фъ азъвѣхъ, по ꙗзыку словѣньскѣ . ѿ кни́ги преведе́, ѿ грѣческиѣ на словѣнскѣ ꙗзыкъ“<sup>4</sup>

Ипак, тратат се у истоветном облику налази и у буквару штампаном у Вилни 1621, под насловом „СКЪЗАНІЕ КЪКО СОСТАВИ СТЫЙ КИРИ(Е)ЛЪ ФИЛОСО́ФЪ АЗЪВѣхъ· ПОА́ЗИ(Е)КЪ СЛОВѣньскѣ, ѿ кни́ги преведе́ ѿ грѣчески(х) на словѣнскѣ ꙗзыкъ“, и још раније, у московском издању буквара Ивана Фјодорова (1578). У лавовском издању буквара (1574) ова апологија словенске писмености је изостављена. Била је, међутим, редовна, управо у отпору латинској агресiji и очувању светог словенског језика и писма Константина и Методија. У вези са тим, Јакобсон цитира украјинског песника и монаха Ивана Вишенског: „Све црквене књиге и правила треба да буду штампана на словенском... сам ђаво се бори против словенског, зато што је од свих језика управо овај најбогатији и најмилији Господу (Јакобсон 1954: 35). Апологија словенског писма нашла се и у још старијем, недатираном буквару, штампаном највероватније и пре 1568, али је, могуће и из политичких разлога, изостављена из лавовског издања буквара Ивана Фјодорова (Јакобсон 1954: 35).

Буквар Ивана Фјодорова, у оба издања, доноси „Христову азбуку“. Са мањим изменама, поновљена је и у издањима у Вилни, а затим и код Бурцова<sup>5</sup>:

Фјодоров 1574	Фјодоров 1578	Вилна 1621	Бурцов 1634	Бурцов 1637
Ѧ· азъ ѣсмь всемь мѣръ свѣтъ.	Ѧ азъ ѣсмь всемь мѣръ свѣтъ.	Ѧ· азъ ѣсмь всемь мѣръ свѣтъ.	Ѧ· азъ ѣсмь всемь мѣръ свѣтъ.	Ѧ· азъ ѣсмь всемь мѣръ свѣтъ.
Б· вѣтъ ѣсмь преже всѣхъ вѣкъ.	Б вѣтъ ѣсмь преже всѣхъ вѣкъ.	Б· вѣтъ ѣсмь преже всѣхъ вѣкъ.	Б· вѣтъ ѣсмь преже всѣхъ вѣкъ.	Бѣтъ ѣсмь преже всѣхъ вѣкъ.
В· вижъ всю тѣмъ чѣкъю.	В· вижъ всю тѣмъ чѣкъю.	В· вижъ всю тѣмъ чѣкъю.	В· вижъ всю тѣмъ чѣкъю.	В· вижъ всю тѣмъ чѣкъю.
Г· глѣже вѣмь снѣмъ чѣкъимь.	Г· глѣже вѣмь снѣмъ чѣкъимь.	Г· глѣже вѣмь снѣмъ чѣкъимь.	Г· глѣже вѣмь сынѣмь чѣкъимь.	Г· глѣже вѣмь сынѣмь чѣкъимь.
Д· доврѣ ѣсть вѣрѣюцимъ въ ѿмѣ моѣ.	Д· доврѣ ѣсть вѣрѣюцимъ въ ѿмѣ моѣ.	Д· доврѣ ѣсть вѣрѣюцимъ въ ѿмѣ моѣ.	Д· доврѣ ѣсть вѣрѣюцимъ во ѿмѣ моѣ.	Д· доврѣ ѣсть вѣрѣюцимъ во ѿмѣ моѣ.
Ѣ· ѣсть гнѣвъ мѣн на грѣшники.	Ѣ· ѣсть гнѣвъ мѣн на грѣшники.	Ѣ· ѣсть гнѣвъ мѣн на грѣшники.	Ѣ· ѣсть гнѣвъ мѣн на грѣшники.	Ѣ· ѣсть гнѣвъ мѣн на грѣшники.

<sup>4</sup> преузето са <http://www.raruss.ru/images/stories/slavonic/abc-burtzov-1637/abc-burtseva-1637.pdf>

<sup>5</sup> Поредили смо примерак Буквара Ивана Фјодорова Харвардске библиотеке (Роман Јакобсон 1954), фототипско издање његовог буквара из 1578, те букваре дигиталне колекције Руске националне библиотеке у Санкт Петербургу (<https://vivaldi.nlr.ru/br000070018/view>; <https://vivaldi.nlr.ru/br000070039/view#page=1>, <https://vivaldi.nlr.ru/br000070019/view#page=1>), као и дигиталне колекције RARUS GALLERY, <http://www.raruss.ru/slavonic/slav3/1604-abc-burtzov-1637.html>

Ж· жизнь ѣсмь всемѹ мирѹ.	Ж· жизнь ѣсмь всемѹ мирѹ.	Ж· жизнь ѣсмь всемѹ мирѹ.	Ж· жизнь ѣсмь всемѹ мирѹ.	Ж· жизнь ѣсмь всемѹ мирѹ.
С· зло за коно престѹпником.	С· зло за коно престѹпникомъ.	С· зло за коно престѹпникомъ.	С· зло за коно престѹпникомъ.	С· зло за коно престѹпникомъ.
З· земля пѹножіе ногамъ моймъ.	З· земля пѹножіе ногамъ моймъ.	З· земля пѹножіе ногамъ моймъ.	З· земля пѹножіе ногамъ моймъ.	З· земля пѹножіе ногамъ моймъ.
Й· иже ѣсть пѹтѹ мѹн на невѣхъ.	Й· иже ѣсть пѹтѹ мѹн на невѣхъ.	Й· иже ѣсть пѹтѹ мѹн на невѣхъ.	Й· иже ѣсть пѹтѹ мѹн на невѣхъ.	Й· иже ѣсть пѹтѹ мѹн на невѣхъ.
І· инаго нѣсть вѣга развѣ менѣ.	Й· инаго нѣсть вѣга развѣ менѣ.	Й· инаго нѣсть вѣга развѣ менѣ.	І· инаго нѣсть вѣга развѣ менѣ.	І· инаго нѣсть вѣга развѣ менѣ.
К· како сѣвѣцаша нама зѹлъ сѣвѣтъ.	К· како сѣвѣцаша нама зѹлъ сѣвѣтъ.	К· како сѣвѣцаша нама зѹлъ сѣвѣтъ.	К· како сѣвѣцаша нама зѹлъ сѣвѣтъ.	К· како сѣвѣцаша нама зѹлъ сѣвѣтъ.
Л· людіе мой за- коно престѹпни.	Л· людіе мой за- коно престѹпни.	Л· людіе мой за- коно престѹпни.	Л· людіе мой за- коно престѹпни.	Л· людіе мой за- коно престѹпни.
М· мыслиша нама злаа завлагаа.	М· мыслиша нама злаа завлагаа.	М· мыслиша нама злаа завлагаа.	М· мыслиша нама злаа завлагаа.	М· мыслиша нама злаа завлагаа.
Н· накрѣтъ пропаша ма.	Н· накрѣтъ пропаша ма.	Н· накрѣтъ пропаша ма.	Н· накрѣтъ пропаша ма.	Н· накрѣтъ пропаша ма.
О· оцѹа иже личи напоишамъ.	О· оцѹа иже личи напоишамъ.	О· оцѹа иже личи напоишамъ.	О· оцѹа иже личи напоиша ма.	О· оцѹа иже личи напоиша ма.
П· правѣнаго сн вѣжа.	П· правѣнаго сн вѣжа.	П· правѣнаго сн вѣжа.	П· правѣнаго сн вѣжа.	П· правѣнаго сн вѣжа.
Р· разделѣша ризы моа сѣвѣ.	Р· разделѣша ризы моа сѣвѣ.	Р· разделѣша ризы моа сѣвѣ.	Р· разделѣша ризы моа сѣвѣ.	Р· разделѣша ризы моа сѣвѣ.
С· стѣдно грѣхъ сѣдѣваюце.	С· стѣдно грѣхъ сѣдѣваюце.	С· стѣдно грѣхъ сѣдѣваюце.	С· стѣдно грѣхъ сѣдѣваюце.	С· стѣдно грѣхъ сѣдѣваюце.
Т· терновъ венѣцъ възло- жиша нама.	Т· терновъ венѣцъ възло- жиша нама.	Т· терновъ венѣцъ възло- жиша нама.	Т· терновъ венѣцъ възло- жиша нама.	Т· терновъ венѣцъ възло- жиша нама.
Оѹ· оѹмы пилѹ рѹцѣ рече, чѣтъ ѣсмь ѡкрове правѣднаго сегѹ.	Оѹ· оѹмы пилѹ рѹцѣ рече, чѣтъ ѣсмь ѡкрове правѣднаго сегѹ.	Оѹ· оѹмы пилѹ рѹцѣ рече, чѣтъ ѣсмь ѡкрове правѣднаго сегѹ.	Оѹ· оѹмы пилѹ рѹцѣ рече, чѣтъ ѣсмь ѡкрове правѣднаго сегѹ.	Оѹ· оѹмы пилѹ рѹцѣ рече, чѣтъ ѣсмь ѡкрове правѣднаго сегѹ.
Ф· фарисѣн возопиша возми возми, распни ѣго.	Ф· фарисѣн възопиша възми възми, распни ѣго.	Ф· фарисѣн възопиша възми възми, распни ѣго.	Ф· фарисѣн же возопиша возми возми, распни ѣго.	Ф· фарисѣн же возопиша возми возми, распни ѣго.
Х· хотѣже спниа вашег всѹ претерпѣхъ.	Х хотѣже спниа вашег всѹ претерпѣхъ.	Х хотѣже спниа вашег всѹ претерпѣхъ.	Х хотѣже спниа вашего всѹ претерпѣхъ.	Х хотѣже спниа вашего всѹ претерпѣхъ.

– . Ѡ непрáведныхъ беззаконникъ.	– . Ѡ непрáведныхъ беззаконникъ.	– . Ѡ непрáведныхъ беззаконникъ.	– . Ѡ непрáведныхъ беззаконникъ.	– . Ѡ непрáведныхъ беззаконникъ.
Ц. црѣки вáмъ подписѹа свобождѣнiе.	Ц. црѣки вáмъ подписѹа свобождѣнiе.	Ц. црѣки вáмъ подписѹа свобождѣнiе.	Ц. црѣки вáмъ подписѹа свобождѣнiе.	Ц. црѣки вáмъ подписѹа свобождѣнiе.
Ч. чѣты вáсъ приводá своѣмѹ Ѡцѹ.	Ч. чѣты вáсъ приводá своѣмѹ Ѡцѹ.	Ч. чѣты вáсъ приводá своѣмѹ Ѡцѹ.	Ч. чѣты вáсъ приводá своѣмѹ Ѡцѹ.	Ч. чѣты вáсъ приводá своѣмѹ Ѡцѹ.
Ш. шатáнiа бѣсовскаго свобождáа вáсъ.	Ш. шатáнiа бесовскаго свобождáа вáсъ.	Ш. шатáнiа бесовскаго свобождáа вáсъ.	Ш шатáнiа бѣсовскаго свобождáа вá.	Ш. шатáнiа бѣсовскаго свобождáа вáсъ.
Щ. щедротáми своѣго члколюбiа.	Щ. щедротáми своѣго члколюбiа.	Щ. щедротáми своѣго члколюбiа.	Щ. щедротáми своѣго члколюбiа.	Щ. щедротáми своѣго члколюбiа.

„Христова азбука“, која ће се наћи у темељу српске поезије XVIII века, а коју читамо на самом почетку Сентандрејског буквара (л.66 – л. 96), не налази, нити једним стихом, узор у овим руским букварима. Препознали смо је, међутим, у фрагментарно сачуваном буквару чудотворне Кијевско-печерске лавре из 1664. године, данас чуваном у Руској националној библиотеци<sup>6</sup>. То је **БѢКВѢРЬ ПѢЗЫКА СЛАВѢНСКИХ ПИСМЪИ ЧЛКОМЪ ЖЧИТИСА ХОТѢЦИМ ВЪ ПОЛЕЗНОЕ РУКОВОДСТВО ВЪ СТѢИ ВЕЛИКОИ ЧУДОТВОРНОИ КЕВѢПЕЧЕРСКОИ ЛАВРѢ. ВЪ ЛѢТА 1664.** У кодексу Руске националне библиотеке „Христова азбука“ је сачувана тек фрагментарно (27-30).

<i>Кијевски буквар 1664</i>	<i>Сентандрејски буквар 1717</i>
<p><b>П</b> Помышлáй ѣже ѣсть првднѹ. Привѣтокъ скверный вещь люта. Прáздень непреывáй.</p> <p><b>Р</b> Родителей почитáй. Родителей терпѣнiемъ повѣждай. Разсѹжденiемъ твори не нѹжду.</p> <p><b>С</b> Слыши многѹ, гáи мáло. Старѣйшаго чти. Слáвою непревозносiса.</p>	<p><b>П</b> Помышлáй ѣже iе првдно. привѣтакъ скврны вещь люта. прáзанъ непреывáй. послѣднiа вѣсегда помнiшлáй.</p> <p><b>Р</b> родителѣй почитѹй. родителей, трпѣнiемъ повѣждай. <u>разсѹжденiемъ</u> вѣса твори á не с нѹжду.</p> <p><b>С</b> Слiши много á гáи мáло, стареншаго чти. славóю непревѣзнóсисе.</p>

<sup>6</sup> Российская Национальная Библиотека, IV.5. N 9 NLR, преузет 18. јуна 2015. са <http://vivaldi.nlr.ru/br000070025/details>

Т	Т
<p>Тайнѣ храни. Татемъ неревнѣй. Твори сѧ, ѡнихъ же потѡмѣ не поволиши.</p>	<p>Тайнѣ хранѣны, татемъ неревнѣй. твори сѧ, ѡнихъ посемъ, не поволиши:</p>
<p>Учителю ѧко ѣ Родителемъ повинѣйсѧ. Учитисѧ прилежѣ. Учѣнѧ коренѣ горекѣ, плоды же егѡ сътъ сладки.</p>	<p>оучѣлю ѧко ѣ родителѣмъ повинѣйсѧ. оучитисѧ прилежѣ. оучѣнѧ коренѣ горакѣ. плодѣи же егѡ сладкѣи сътъ.</p>
<p>Философѣ ѡ Бѣѣ прѣверѣтеніе дшѣ. Философѣмъ в' ницетѣ сѧетъ. Философѣмъ мнѡга ѣдеже ест скорѣ.</p>	<p>Философѣа ѡ бѣѣ прѣверѣтеніе дши. Философѣа вѣ ницетѣ сѧетъ. Философѣа мнѡгаа ѣдже ѣе скорѣѣ. Философѣа ѣ мѣдростъ, при вратѣхъ силныхъ.</p>
<p>Хѧ радѣ всѧ терпѣ. Хвалѣнъ бѣди всѣми. Хитростенъ в' сѣтныхъ быти не желѧй. — — вѣщѧй во врѣмѧ ѣспытанѣа. — лѣкавагѡ оуклонѧйсѧ. — вращѧй ѡчи твоихъ невидѣти сѣты.</p>	<p>Хѧ радѣ вѣсѧ трѣпѣ, хвалѣнъ бѣдѣ вѣсѣми. хитростанъ вѣ сѣтныхъ быти не желѧй. — — ѡвѣщѧй вѣ врѣмѧ ѣспитанѣа. ѡ лѣкавагѡ оуклонѧйсѧ. ѡвращѧй ѡчи твоѣ. невидѣти сѣтѣи.</p>
<p>Црѣа чтѣ ѣ боѣсѧ. Црѣкви Бжѣей прилежѣ. в' Црѣкви стѡй сѣ страхѡмъ.</p>	<p>Црѣа чтѣ ѣ боѣсѣ црѣкви Бжѣей прилежѣ. вѣ црѣкви стѡй сѣ страхѡмъ, црѣтва земнагѡ нежелѧй. ѣже црѣкоѣ мѣрѣю нестѣжитъ, вѣ ѡца неѡверѣтѣ.</p>
<p>Чѣсти сѣтныхъ не ѣци. Чѣсть воздавай емѣже чѣсть. Чѣст на себѣ ни предѣкимъ не твори.</p>	<p>Чѣсти сѣтныѣ неѣци. чѣѣ вѣздавай емѣ часть чѣтнаѧ сѣе ни предѣкимъ нетѡри: чѣѡ срдѣце ѣмѣѣ. чѣкомъ ѣгода не тѡри чѣлѡвѣгодники Бѣ раздрѡшитъ:</p>
<p>Шлѣмъ сѣнѣа воспрѣемѧй. Шепѡтникъ не бѣди. Шѣствѣе на плѡзѣ твори.</p>	<p>Шлѣмъ сѣнѣа вѣспрѣемѧи. шапатникъ не бѣдѣ. шѣствѣе на плѡзѣ тѡри позорницѣ ѡшѧнсѣ:</p>
<p>Щѣдрѣ бѣди в' добродѣтелехъ. Щѣдрѡты твоѡ да бѣдѣт кѣ ни? Щѣди себѣ ѡ всѧкагѡ лѣкавства.</p>	<p>Щѣдрѣ бѣдѣ вѣ добродѣтелехъ. щѣдрѡти твоѣе да бѣдѣт кѣ ницимъ, щѣди сѣе ѡ вѣсѧкагѡ лѣкавства.</p>

<p style="text-align: center;">Ю</p> <p>Юности твоѣй не проводѣ вѣ? в Юности трыждайсѣ.</p>	<p style="text-align: center;">Ю</p> <p>Юности твоѣй не провод(н) въсьѣ. въ юности трыждайсѣ. юност свою блюд(н) ѿ непрѣзны:</p>
<p style="text-align: center;">Ѡ</p> <p>Ѡбычаѣ добра нелиши. Ѡбычан мдрыхъ послѣдѣй. Ѡбычан себѣ ѿ своѣм совѣсти.</p>	<p style="text-align: center;">Ѡ</p> <p>Ѡбычаѣ добраго нелиши, Ѡбичаю м мдрыхъ послѣдѣй. Ѡбичан се ѿ своеѣ съвѣсти.</p>
<p style="text-align: center;">Ѡ</p> <p>Ѡзыком да неречеши дондеже не помыслиши вѣдет ли что на ползѣ. Ѡзыкомъ не согрѣшай совер- шенъ мѣжъ ѣсть. Ѡзыкъ не оукротимо зло, глѣй ? злѣ, ѣ не насладимъ блгъ, ? ай ѿ блзѣ.</p>	<p style="text-align: center;">Ѡ</p> <p>Ѡзыком несъгрѣшай съвршенъ мѣжъ Ѡ(т). Ѡзыкъ во лютеши Ѡ паче мача Ѡвоюдѣ Ѡстра. глѣй Ѡ злѣ ненасладимо блго, въсегда глѣ блго. Ѡзыкъ съдржи. ѣ неповолиши главою:</p>
<p style="text-align: center;">Ѡ</p> <p>Ѡалмы ѣ пѣснми безпрестани славословѣ Бга. Ѡаломъ Бгови нашемъ блгъ, да оусладитсѣ. Ѡалмы ѣ пѣснми воскликнемъ ѣмѣ.</p>	<p style="text-align: center;">Ѡ</p> <p>Ѡалмы ѣ песанми непрестано славослови бѣ. Ѡаломъ бѣ нашемъ блгъ да ѣсаадит се. Ѡалми ѣ пѣснми въкликнемъ ѣмѣ.</p>

Прилог: Сл. 1

Истоветности налазимо и у другим деловима овог оштећеног анонимног<sup>7</sup> кијевског буквара: „слози знаменателнии триписмени“ укрштају са моралним поукама, „кореном премудрости“, „слози словес под титлами“, у делу који је сачуван, управо је онај који користи сентандрејски монах, молитва јутарња, молитва *Слава тебје Боже наш*, молитва Богородици (л. 20б), анђелу хранитељу (л. 20б), светим апостолима, пророцима и мученицима (л. 21а), симбол или исповедање православне вере светог Атанасија, патријарха александријског (л. 22а), десетословије, две заповеди „сокращене“ (26а, 26б), шест свршенстава Новог Завета (л. 26б), седам смртних грехова, добродетељи, седам дела милосрђја, девет блаженстава, приказања црквена и бројеви.

Исповедање православне вере светих отаца Амвросија Медиоланског и Августина Хипонског (Сентандрејски буквар, л. 35б) не налазимо у сачуваним фрагментима кијевског буквара. Не налазимо их ни у букварима Ивана Фјодорова, из 1574. и 1578, као ни код Бурцова, у оба издања.<sup>8</sup> Видимо их, међутим, у поновљеном издању вилнског буквара из 1652, у

<sup>7</sup> Будовниц, 1969, 32; Огіенко, 1925.

<sup>8</sup> Овде, и код Фјодорова 1574. и 1578, и код Бурцова, 1634. и 1637, налазимо исповедање православне вере првог и другог сабора.

буквару Кутеинске лавре из 1653, у московским из 1657, 1664, те и касније, московском из 1679. и буквару Уневске лавре из 1681<sup>9</sup>.

У трагању за непосредним узорима ових стихова неопходна би била и детаљна анализа опуса руске и украјинске омитике која се налази у сентандрејским рукописним кодексима (Баранович, Гаљатовски), као и испитивање њихових могућих утицаја у српској поезији XVIII века, нарочито када је реч о „богословљу у стиховима“. Пренесени непосредно из анонимног кијевског буквара из 1664, или посредно, што је с обзиром на нека одступања у стиховима вероватније, стихови „Христове азбуке“ које читамо у Сентандрејском буквару остају, свакако, први дидактички стихови нове српске књижевности, управо онако како их је окарактерисао Стојан Новаковић, као стихове који су „за сад најстарији у нашој књижевности на источној страни“.

#### ИЗВОРИ

Федоров Иван. *Азбука Ивана Федорова*. Москва: Книга, 1983.

**ГРАММАТИКА** Ябло, Сложеніе Писменѧ, хотѧцимьса оучити Словѣнскаго ѧзыка. Младолѣтнымъ Отрочатомъ, въ Вилни, Рѣкъ, а.ѣ.ка, Вилна 1591.

**БУКВАРЬ** ЯЗЫКА Славейска. Писаній чтеніа оучитисѧ хотѧцимь, в' полезное руковоженіе. Трудолюбіемъ Инокѡмъ в' Конѡвѧ Вилейскомъ Православіа Востѡчного, при храмѣ Сошествіа Сѣаг(?) Дѣа. в' Лѣто ѡ Воплощеніа Бѣа Слова, а ѣ н ѡ, Вилна, 1652.

**БУКВАРЬ** ЯЗЫКА Славѣнска. Писаній Чтеніа оучитисѧ хотѧцимь, в' полезное руковоженіе. з' Типографіи Монастырѧ Общежителнаго Кутѣйнскаго, ѧобразисѧ. Лѣта ѡ рож: ѣба а ѣ н г, Кутеин, 1653.

**БУКВАРЬ** ЯЗЫКА славѣнска, сирѣчь Начѧло оученіа дѣтемъ, хотѧцимь оучитисѧ чтенію писаній... В' вѡспасаемѡмъ Црѣвѡющемъ градѣ Москвѣ. В' типографіи, перѡвое ѧздадѣсѧ. Лѣта ѡ созданіа мѡра, ѣзрѣе. ѡ воплощеніаже бѣа слова, а ѣ н зѣ. Москва, 1657

**БУКВАРЬ** ЯЗЫКА славѣнска, сирѣчь Начѧло оученіа дѣтемъ, хотѧцимь оучитисѧ чтенію писаній... В' вѡспасаемѡмъ Црѣ(?) стѡющемъ градѣ Москвѣ. В' типографіи, вторѡе ѧздадѣсѧ. Лѣта ѡ созданіа мѡра, ѣзров. ѡ воплощеніаже бѣа слова, ѣаѣдѧ. Москва, 1657

**БУКВАРЬ** Языка Славѧнскихъ Писаній ЧЛѡМ ѡжнитисѧ хотѧцимъ въ полезное руковождство Въ Сѣѡй Великой Чѣдотѡрѡной Кіѡвѡпѣчерской Лаврѣ. В' лѣта ѣаѣз, Киѡв, 1664.

#### ЛИТЕРАТУРА

Истомин Карион. *Букварь составлен Карионом Истоминьмъ гравирован Леонтиемъ Бунинымъ отпечатан в 1694 году в Москвѣ*. Факсимильное воспроизведение экземпляра, хранящегося в Государственной Публичной библиотеке имени М.Е. Салтыкова Щедрина в Ленинграде. Ленинград: Аврора, 1981.

<sup>9</sup> Велике су сличности између анонимног кијевског буквара из 1664. и буквара Уневске лавре, почев од насловне илустрације, а није сасвим искључено да је исповедање православно верѡ св. Отаца Амвросіа Медиоланског и Августина Хипонског сасвим оштећено.

- Будовниц, Исаак Уриелевич *Словарь русской, украинской, белорусской письменности и литературы до XVIII века*. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1958.
- Новаковић Стојан. „Стари српско-словенски буквар: с неколиким белешкама за историју буквара у опште“. *Гласник Српског ученог друштва*, XXXIV (1872): 53-85.
- Огієнко, Иван Иванович. *Історія українського друкарства. I. Історично-бібліографічний огляд українського друкарства XV-XVIII в.в.* Львів: з Друкарні Наукового товариства Імени Шевченка, 1925.
- Jacobson Roman. “Ivan Fedorov’s Primer”. *Harvard Library bulletin*, IX, 1, 1955: 1-39.

Aleksandra Pavlovic

### KYEV “CHRIST ALPHABET” IN THE SERBIAN XVIIIth CENTURY POETRY

#### Summary

Article reveals Anonym Kyev’s Primer from 1664 as a main model of the oldest didactic or moral verses in the new Serbian literature, which we found in the Saint Andrea’s Primer from 1664. We have established a context of the basic structural elements of Russian primers from XVI and XVII century (primer’s part and theological content, in particular verses known as “Christ Alphabet”), in which we compared didactic verses.

*Key words:* Anonym Kyev’s Primer from 1664, Church Slavonic model, “Christ Alphabet”

## Прилози



Сл. 1: Буквар јазика славјанских, Кијев 1664, л. 9, л. 10



Лазарь Милентиевич  
Белградский университет  
Филологический факультет  
lazar.milentijevich@gmail.com

## СТРАШНЫЙ СУД И ВОЗРОЖДЕНИЕ ДУШИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГОГОЛЯ

В данной статье рассматриваются некоторые из основных тем в творчестве Гоголя: тень наступления страшного суда, многоплановость символа дороги и алканье возрождения усыпленной души. Исследуется прежде всего связь главного произведения Гоголя с предшествующими произведениями, в основном связь с циклом под условным названием *Петербургские повести*, а также и частично с другими произведениями, в которых намечается общность идей. В статье разрабатывается вопрос спасения мертвой души человека, погрязшей в нечистотах и потерявшей свой чистый первообраз.

*Ключевые слова:* Гоголь, Мертвые души, *Петербургские повести*, возрождение души, Страшный суд, Петербург.

This article reflects the central themes of Gogol's creation that includes the shadow of coming Judgment day, symbolic meaning of "path" and necessity of dead soul revival. Focus of this work is on connection between "Dead souls" and works that were written before, mostly with miscellaneous novels, tentatively called *Peterburg stories* and partially links to other works with identical ideas. Work observes the key problem which includes resurrection of dead souls that lost their primordial purity.

*Key words:* Gogol, Dead souls, *Peterburg stories*, soul revival, Judgment day, Peterburg.

Дело мое – душа и прочное дело жизни.  
(*Выбранные места из переписки с друзьями*)

Да, конечно, мертвые, – сказал Собакевич, как бы одумавшись и припомнив, что они в самом деле были уже мертвые, а потом прибавил: – Впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди.

(*Мертвые души*)

«Мне здесь душою погибать? / <...> При жизни быть для мира мертву?» (Гоголь 2009, 7: 28) – задает себе Гоголь вопрос в своем первом произведении, поэме *Ганц Кюхельгартен*, содержащей в себе зерно мысли,

которое потом пустит ростки и будет сформулировано в письме к Шевыреву: «Что ж делать, если душа стала предметом моего искусства?» (Гоголь 2009, 14: 245) В этой поэме смутно предвосхищается центральная тема всего творчества Гоголя: безыдейное существование, бесцельное движение, прижизненное омертвление и усыпление души. В вопросе автора предугадывается приговор, на который он обрекает себя и каждого, отступившего от истинного пути: приводит к гибели души в забвении. В письме к своему дяде Косяровскому Гоголь выразил потаенные желания о поприще на службе добра, о службе, которая уберезет его от безызвестного существования: «холодный пот проскакивал на лице моем при мысли, что может быть мне доведется погибнуть в пыли, не означив своего имени ни одним прекрасным делом – быть в мире и не означить своего существования – это было для меня ужасно» (Гоголь 2009, 10: 75).

Честолюбивый Никоша питал надежды сделаться юристом и задуть все неправосудия и нечестия, которые он видел и предчувствовал, прославить себя и свое имя, чтобы не оказаться навечно зарытым в неизвестности существования. В письмах к матери Гоголь продолжает говорить о своем жизненном предназначении, заключающемся в деянии добра и борьбе против духовного оцепенения, и уже в раннем возрасте он готов взять на себя ответственность отвечать за грехи всего человечества в будущем и переиначивать их в добрые дела: «Вы увидите, что со временем за все худые дела людей я буду в состоянии заплатить благодарностями, потому что зло их мне обратилось в добро» (Гоголь 2009, 10: 85). Уже в Нежине пронизательные глаза молодого Гоголя видели, как может опуститься человеческая личность, лишиться гармоничной сути и перейти в жалкую карикатуру на человека, почему он и боялся больше всего утонуть в этом болоте беспросветной жизни и тине душевных нечистот, если, не дай Бог, «веретено судьбы зашвырнет» его с «толпой самодовольной черни в самую глушь ничтожности, отведет» ему «черную квартиру неизвестности в мире» (Гоголь 2009, 10: 65). Боязнь стать заживо погребенным человеком уже в раннем возрасте проникла в его кровь и требовала найти тот положительный идеал, на поиски которого будет положена вся жизнь великого писателя, и автору хотелось не только представить положительный образец, должный превзойти все образы первого тома *Мертвых душ*, но и показать действительность, осязаемость и возможность воплощения этого идеала. Идея служения человечеству и назидания его, попытка обращения нации к стезе добра, просветления падшего человека и возвращение его в лоно света – все эти идеи насыщали позднего Гоголя, время от времени проявляясь во всех его произведениях, и стали основополагающими в замысле *Мертвых душ*.

Слова Гоголя, пребывающего в Нежине, что он «иноземец, забредший на чужбину искать того, что только находится на одной родине» (Гоголь 2009, 10: 63) можно отнести ко всему жизненному пути вечного пилигрима Гоголя, так и не нашедшего своего уютного уголка ни в Петербурге, ни в вечном Риме. И только дорога представлялась Гоголю спасением:

она и кратковременная отдушина от светской суеты духовного копчения и удел извечного скитальца, единственное место, когда мысли в его голове могут принять ясные очертания: «Боже! Как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала» (Гоголь 2009, 5: 217). Дорога – это и жизненная судьба Чичикова, странствуя по которой он должен вновь обрести себя, и в результате движения, а не оседлости, на которую осуждены все помещики романа, вероятно, кроме Плюшкина, установить потерянную гармонию и воскреснуть, и «искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносащие далеко в сторону дороги» станут залогом будущего возвращения на истинный путь и обретения потерянной в пыли дороги души. Образ дороги для Гоголя – это и картина заблудившегося в нерешенных вопросах мира, находящегося в душевной брожении и осмыслении себя изнутри, но ощупью пытающегося уцепиться за мимолетные дары, что Гоголь и подчеркивает в «Авторской исповеди»:

«Все более или менее согласились назвать нынешнее время переходным. Все более, чем когда-либо прежде, ныне чувствуют, что мир в дороге, а не у пристани, даже и не на ночлеге, не на временной станции или отдыхе. Все чего-то ищет, ищет уже не вне, а внутри себя. <...> Везде обнаруживается более или менее мысль о внутреннем строении: все ждет какого-то более стройнейшего порядка. <...> Всяк более или менее чувствует, что он не находится в том именно состоянии своем, в каком должен быть, хотя и не знает, в чем именно должно состоять это желанное состояние» (Гоголь 2009, 6: 237).

Мессианская задача Гоголя заключается в подвиге исправления человека, указания должного и единственно подходящего ему образа жизни, для чего нужно стряхнуть с себя наслоившуюся кору и «угладить многие внутренние дороги, которые до сих пор задерживают русского человека в стремление к полному развитию сил его» (Гоголь 2009, 6: 139). «Нужно проездиться по России» наставляет Гоголь Александра Петровича Толстого, показывая это в жизненном пути Чичикова, на долю которого выпало скитальчество по России от губернского города до Сибири, непосредственное раскрытие корня жизни, о чем свидетельствует общность голосов автора и Чичикова при описании мертвых душ Павла Ивановича. Их «жизненность» предстает перед глазами Чичикова и исторгает горький вздох из глубины его души (а с ним и автора) по поводу горького жребия прокурора, несчастно умершего и олицетворяющего всеобщую тусклость жизни, единственного порядочного в городе человека, но все же свиньи, по словам Собакевича:

«Вот, прокурор! жил, жил, а потом и умер! И вот напечатают в газетах, что скончался, к прискорбию подчиненных и всего человечества, почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг, и много напишут всякой всячины; прибавят, пожалуй, что был сопровождаем плачем вдов и сирот; а ведь если разобрать хорошенько дело, так, на поверку, у тебя всего только и было, что густые брови». (Гоголь 2009, 5: 214)

На своем жизненном пути Чичиков должен узнать новых людей, человека вообще, неосознанно прийти к животворящему огню и выбраться из бездны мертвечины, в которой погрязли все помещики, содрогнуться при виде безжалостной старости, сделавшей из человека бесполое подобие живого и более наглядно обнажившей внутреннее опустошение некогда образцового семьянина. Недаром последний из череды помещиков, огарок жизни по имени Плюшкин, заслуживает внимание Чичикова и вызывает у него неподдельные эмоции, заставляет в ужасе отступить и устремить пристальный взор, потому что всякий человек «стоит того, чтоб его рассматривать с большим любопытством, нежели фабрику или развалину». Необходимо показать Чичикову ту силу добра, которая все-таки должна в конце восторжествовать, тот ужас падения некогда живого человека, чтобы он устрасился лика бездушного существования, который сам по себе говорит о потенции живого в искаженном первообразе. Гоголь хотел показать, что в омертвевших помещиках под очерствевшей корой всеобщего гниения все еще теплились положительные качества, когда все сокрытое внутри человека, но никогда не исчезнувшее, вновь предстанет в ином, уже положительном, образе:

«Он (Чичиков) даже и не задумался над тем, от чего это так, что Манилов, по природе добрый, даже благородный, [без пользы] бесплодно прожил в деревне, ни на грош никому не доставил пользы, опошлел, сделался приторным своею доб<ротою>, а Плут Собакевич, уж вовсе не благородный по духу и чувствам, однако ж не разорил мужиков, не допустил их быть ни пьяницами, ни праздношатайками. И отчего коллежская регистраторша Коробочка, не читавшая и книг никаких, кроме часослова, да и то еще с грехом пополам, не выучась никаким изящным искусствам, кроме разве гадания на картах, умела, однако ж, наполнить рублевиками сундучки, и коробочки и сделать это [без всякого отягощенья мужикам, которые вносили ей все те же деньги] <так>, что порядок, какой он там себе ни был, на деревне все-таки уцелел, Души в ломбард не заложены, а Церковь [на селе] хоть и не [очень] богатая была [однако же] поддержана, и правились и заутрени и обедни исправно» (Гоголь 2009, 5: 513). С этой целью Гоголь стремился как можно более внушительно и убедительно представить перед нами не чисто литературных персонажей, живущих вымышленной жизнью и желанием автора вынужденных мелькать на страницах его произведения, но живое изображение знакомого каждому тогдашнему читателю помещика, может быть олицетворяющего недостатки и грехи этого же читателя, которые должны возбудить в нем желание стать лучшим человеком, и он бы «уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом и осветилось лицо» (Гоголь 2009, 5: 515).

Гоголь видел, что не ровен час и кора телесного может уплотниться, мрачное захоlustье сделаться обычным состоянием, и живая душа в окружении всеобщего безмолвия станет усопшей, когда животворящий огонь жизни потухнет и перейдет в безыдейное влачение, из чего и возникло полное трагизма обращение на смертном одре ко всем, кто еще

может услышать: «Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, и всяк, прелазай иначе, есть тать и разбойник» (Гоголь 2009, 6: 414). Произведения Гоголя – это попытка исцеления больной души, стремление пробудить из окаменевшего бесчувствия не только Чичикова и Плюшкина, но и любого сбившегося с верного пути человека, пребывающего в летаргическом сне, когда «богатырски задремал нынешний век».

\*

По определению Герцена заглавие *Мертвые души* «само носит в себе что-то, наводящее ужас» (Герцен 1953: 323–324). Крайне субъективный в своем подходе Розанов верно указал, что Гоголь «выразил в этом названии великую тайну своего творчества, и, конечно, себя самого» (Розанов 1906: 16). В *Мертвых душах* центральное место занимает идея Страшного суда, которая неразрывно связана с впечатлениями детства Гоголя, когда картина судилища, описанная его матерью, оставила след в чутком мальчишке и стала постоянным напоминанием о неминуемом воздаянии:

«Один раз я просил вас рассказать мне о страшном суде, и вы мне, ребенку, так хорошо, так понятно, так трогательно рассказали о тех благах, которые ожидают людей за добродетельную жизнь, и так разительно, так страшно описали вечные муки грешных, что это потрясло и разбудило во мне всю чувствительность, это заронило и произвело во мне самые высокие мысли» (Гоголь 2009, 10: 28).

Страшный суд мелькает в «Ночи перед рождеством», где кузнец Вакула рисует Петра, изгоняющего беса в Судный день, а также в «Страшной мести», в которой Бог насылает проклятие на каинов род Петро, и в *Ревизоре*, разящий приход которого знаменует торжество справедливости и установление правды в этом грязном душевном городе.

И не говорит ли преждевременная смерть ревностного блюстителя закона, помимо гротескного преувеличения, о муках совести из-за всплывших грехов и каре неминуемо настигшей человека-бровь? Очевидно одно – он стал мертвой буквой, которую переписывает Акакий Акакиевич, без своей истории, которой обладают все мужики Чичикова. Тем самым *Мертвые души* своим зловещим содержанием косвенно указывают жителям этого города на их отступничество и неправильность избранного им пути, оттого и они сами предугадывают некую иносказательность: «Что за притча мертвые души?».

*Мертвые души* – это письма, которые подобно предсмертному гонгу, приводят город, поверженный в глубокий и беспробудный сон небытия, в состояние крайней взбудораженности, вскрывают все бесчинства, самоуправства, притеснения, неоправданные убийства и расхищения. Роковые слова, полные таинственного содержания и предвещающие наступление Страшного суда, обличают всю бессодержательность и невзрачность, измененность и пустоту обывателей этого города, давно пребывающих в

процессе тления. Бесстрастная Фемида в лике Ревизора, посещающая уездный город и мечом правды карающая отступников, посещает и город N.N., но в еще более призрачном и растворенном облике Невидимого судии. Город тревожат сильные потрясения: наружу выходят никому не известные люди; появляется весть о назначении нового генерал-губернатора, пугающего расправой над жителями города; инспектору врачебной управы мерещатся мертвые из-за недосмотров в лазаретах; выясняется, что в одночасье погребены после невыясненных преступлений тела некоторых людей; город начинают тревожить предсказания пророка, сидевшего в остроге, о появлении Наполеона-антихриста, – словом, каждый в «мертвых душах» видит себя, свою закостеневшую натуру, напоминание своих злодеяний, и все «вдруг отыскали в себе такие грехи, каких даже не было». На Страшном суде против человека восстанет совесть и обвинитель в виде его же дел, «из которых каждое явится в собственном своем виде: предстанут блуд, воровство, прелюбодеяние, напоминая и ночь, и образ грехопадения, и отличительное его свойство, и вообще предстанет всякий грех, принося с собой ясное напоминание свойственного ему признака» (Василий Великий 2008, 1: 397).

За «мертвыми душами» мужиков, которых скупает Чичиков кроется эпос о великом народе, могучих богатырях, чья жизнь напоминает разгул вольных сечевиков, что добавочно намекает на мертвенность якобы живых душ города. Всколыхнувшаяся с виду жизнь еще больше вскрывает духовное оцепенение и нравственное одичание падших людей города N.N.<sup>1</sup> Толки и переживания привели к тому, что прокурор, обладатель густых бровей и мигающего глаза, покинул мир, так и не отметив своего существования: не понятно, почему жил и из-за чего умер. Сцена похорон прокурора является одной из центральных во всей поэме: перед усыпленным взором и душой Чичикова мелькают живые мертвецы, сопровождающие гроб прокурора как укоризна и напоминание Чичикову, до какой духовной черноты может снизойти человек<sup>2</sup>. После первой волны беспокойств, вызванных «мертвыми душами» в городе, люди, участвующие в

<sup>1</sup> Ср. из письма к Шевыреву: «Человечество бежит опрометью, никто не стоит на месте. Пусть его бежит, так нужно. Но горе тем, которые поставлены стоять недвижно у огней истины, если они увлекутся общим движеньем, хотя бы даже с тем, чтобы образумить тех, которые мчатся. Хоровод этот кружится, кружится, а наконец может вдруг обратиться на место, где огни истины». (Гоголь 2009, 12: 269)

<sup>2</sup> Крайне пронизательно оценил эту сцену Федор Бухарев в трех письмах к Н. В. Гоголю, написанных в 1848 году: «Нам, видите ли, в чем дело, нужно еще расти и зреть духом, чтобы... чтобы, наприим., в случайном столкновении Чичикова с погребальной процессией видеть едва ли не самое лучшее и самое первое место во всем первом томе, чтобы понять всю простоту, истину и всю красоту этого места, именно чтобы в нем прочесть и ощутить такое действие вашей художественно-творческой любви, в котором она отразила в себе до всей глубины мертвость идущих и едущих за гробом прокурорским и смотрящего на все это со стороны Чичикова, как-то мертвенно вздохнувшего, и исполнилась небесною скорбию об этих мертвых душах, выражавших у вас замершее богатство сил русского духа, – загорелась бесконечным желанием оживления их, готовностью все сделать для того, все пожертвовать <...>» (Федор Бухарев 1848: 146).



процессии, равнодушно относятся к кончине человека, ограничившись лишь выводом после смерти прокурора, что у «покойника была, точно душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал» (Гоголь 2009, 5: 205). У них отсутствует память смертная, боязнь смерти и сознание ее неизбежности, которая является самым важным катализатором, требующим от человека неустанной борьбы против прижизненной безжизненности, о чем Гоголь писал в *Выбранных местах*:

Если бы вы истинно и так, как следует, были наставлены в христианстве, то вы бы все до единой знали, что память смертная – это первая вещь, которую человек должен ежеминутно носить в мыслях своих. <...> По тех пор, покуда человек не сроднится с мыслью о смерти и не сделает ее как бы завтра его ожидающею, он никогда не станет жить так, как следует, и все будет откладывать от дня до дня на будущее время» (Гоголь 2009, 6: 551).

Единственно Чичиков, которому волей автора предназначено выплыть из омута духовной вялости, посещают томительные чувства при виде такого светопреставления, но не только из-за боязни быть замеченным, но и напоминания смерти, почему он и пытается спрятаться в кибитке от мертвого хоругвенного шествия умерших людей. «Бесконечная погребальная процессия», до которой не доходит ужас смерти человека, не имеющая конца и идущая на кладбище хоронить бездушное тело прокурора, предвосхищает погребение служителя закона, и окончательное захоронение мертвых жителей города N. N.

Все подвергнуты непреложному обличению на Страшном суде, когда венец земного и все фиктивные высоты рушатся, и человек остается оголенным. О Страшном суде вспоминает, хоть и частично в ироническом тоне, и заживо разлагающийся Плюшкин, которому, подобно Чичикову, предназначено выбросить рухлядь, накопившуюся в нем и засорившей душу, вновь проникнутую дыханием создателя: «Вот погоди-ка: на страшном суде черти припекут тебя за это железными рогатками! вот посмотришь, как припекут!» (Гоголь 2009, 5: 125). Плюшкин, в доме которого остановился маятник также как и застыла жизнь самого хозяина, подумывает подарить карманные часы Чичикову в знак благодарности, видя в нем еще молодого человека, но все же решает оставить эти часы Павлу Ивановичу на вечную память в духовном завещании. Глубокая идея в этом эпизоде крайне пронизательно сообщена Гоголем: часы как символ замерзания, одеревенения, истощения душевных даров, вечно напоминающие Чичикову, что человека поджидает у дверей старости, – Чичикову, душа которого уже постепенно засыпает, когда от юности остаются лишь кратковременные искры и человек облекается давящей душу толстыми наслоениями, пока они окончательно не погубят его<sup>3</sup>. «А между тем по-

<sup>3</sup> Эта мысль весьма подробно развита в отрывке, условно названном «Размышления над героями “Мертвых душ”»: Он позабыл то, что наступил ему тот роковой возраст жизни, когда всё становится ленивей в человеке, когда нужно его будить, будить, чтоб не заснул навеки. Он не чувствовал того, что еще не так страшно <для?> молодого ретивый пыл юности, гибкость не успевшей застыть и окрепнуть природы, бурлят и не дают мельчать

явление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно в великом человеке», что говорит о бесстрастности, неотвратимости, невозможности избежать правосудие, подобно ревизору, неожиданно наступающему всех грешников, где уже нет возможности повернуть время вспять и искупиться за содеянное, человек уже со своими делами лицом к лицу предстает перед Судией, и «там старости не верят, знаменитости нет, телесное благородство не спрашивается там. <...> Там великий и малый равно судятся» (Иоанн Златоуст 1904, 10: 951).

Гоголь весьма высоко ценил своего современника Языкова и его стихотворение «Землетрясение», полное жизнеутверждающей торжественности и затрагивающее тему Страшного суда и гнева Божьего, покаравшего обреченное человечество:

Всевышний граду Константина  
Землетрясенье посылал,  
И геллеспонтская пучина,  
И берег с грудой гор и скал  
Дрожали, -- и царей палаты,  
И храм, и цирк, и гипподром,  
И стен градских верхи зубчаты,  
И все поморие кругом.

Молниеносные удары гнева, напоминающего ветхозаветное отмщение, неотразимо поражают богоотступившее человечество, о чем упоминает Гоголь в послании к Языкову: «Разогни книгу Ветхого Завета: ты найдешь там каждое из нынешних событий, ясней, как день увидишь, в чем оно преступило перед Богом, и так очевидно изображен над ним совершившийся Страшный Суд Божий, что встрепенется настоящее». Гоголь в этом стихотворении увидел в прошедшем настоящее, более наглядно разоблачающее преступление людей и упреком ободряющее грешного человека. Непререкаемость наказания и обреченность неизбежно висит над повергнутым в страх человечеством:

Вотще. Их вопли и моления  
Господь во гневе отвергал.  
И гул и гром землетрясения  
Не умолкал, не умолкал!

Гоголь осмысливает «Землетрясение» как призыв, обращенный к «прекрасному, но дремлющему человеку» и клич, должный всколыхнуть человека, приведенного в состояние онемения и захоронившего где-то далеко в себе душу. Во время всеобщего катаклизма, «в годину страха», именно голос Божьего помазанника ведомого Промыслом может вести

---

чувствам, – как начинающему стареть, которого нечувствительно обхватывают совсем почти незаметно пошлые привычки света, условия, приличия без дела движущегося общества, которые до того, наконец, все<го> опутают и облекут человека, что и не останется в нем его самого, а куча только одних принадлежащих свету условий и привычек. А как попробуешь добраться до души, ее уж и нет» (Гоголь 2009, 5: 514).



человечество, в творении которого видна «святая воля бога», и бесспорно, как Гоголь, верящего в свою избранность: «Горе кому бы то ни было не слушающему моего слова» (Гоголь 2009, 11: 348).

\*

Уже «истинно веселая книга» (Гоголь в русской критике 2008: 15), по выражению Пушкина, омрачена отрывком «Иван Шпонька и его тетушка». Сам жанр «отрывка» указывает на незавершенность и отсутствие монолитности в повести, но и на дефектность героев этих повестей, разрушая светлое впечатление полноты жизни и радости бытия всех предыдущих рассказов в цикле, «вводит очерк мира пошлого зла» (Гуковский 1959: 238) и ощущение его присутствия. Животное состояние и духовное прозябанье этого мира описывают слова тетушки Василисы Кашпоровны, обращенные сорокалетнему Ивану Федоровичу: «Воно ще молода дытына!». В Иване Шпоньке выявляется несоответствие между карьерным ростом и духовным развитием, точнее его полным отсутствием – он вечное дитя, как Акакий Акакиевич. Слова Ивана Шпоньки «летом очень много мух, сударынья», еще более наглядно вскрывают не только инфантильность сознания Ивана Федоровича, но и всеобщее косноязычье мира разрозненных отношений и бесприютности человека в нем, предвосхищает появление людей-мух, человек-сюртуков, докторов-рукавов, помещиков-медведей, ставших эмблемами мира страшного в своей несусветности.

Подобие человека, называемое Иваном Шпонькой, застывшее в каком-то переходном состоянии развития, открывает серию степенных, полных благонравия и изысканности монстров, которые заполняют *Миргород*, *Петербургские повести*, *Ревизор* и *Мертвые души*. Всемогущественное зло в «Вечере накануне Ивана Купала» и «Страшной мести» теперь начинает проглядывать в простом и опошленном мире, от чего оно становится еще более ужасающим, и в *Миргороде* и *Петербургских повестях* «мировое зло связано с демоническими силами и порождениями злого духа, возмущающими мир» (Гиппиус 1994: 70–71), – зло переходит в категорию нравственного, живущего в людях и в самом городе, создавая образ мертвой души северной столицы.

В *Петербургских повестях* картина открывается ироническим утверждением исключительности Невского проспекта в Петербурге, соединяющем воедино раздробленное общество: «Невский проспект единственная улица в Петербурге, где сколько-нибудь показывается наше таинственное общество»<sup>4</sup>. Невский проспект, как ярчайший представитель Петербурга и его людей, бездушных как и он сам, наглядно показывает антиномичность, раздирающую город и его обреченных жителей, где

<sup>4</sup> В комментариях к полному собранию сочинений Гоголя в 14 томах указывается, что первоначальная фраза была зачеркнута и заменена другой: «Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге, и тот в восторге от Невского проспекта». (Гоголь 1938, 3: 644)

вместо видимого единства выступает духовная разобщенность: для каждого сословия существует определенный час, в котором оно может блеснуть своими манерами и добродетелями. Трагедия всех персонажей связана или с Невским проспектом, или с открытым пространством Петербурга в целом: Пискарев увидит блудницу на Невском проспекте, где «фонарь обманчивым светом своим выразил на лице ее подобие улыбки» (Гоголь 2009, 3: 15); и на том же месте Поприщин впервые услышит разговор собачек; приобретение зловещего портрета, погубившего Чарткова, происходит на Щукином дворе; кража шинели Акакия Акакиевича совершается на открытой площади, а Нос майора Ковалева в соответствии со своим чином спокойно расхаживает с визитами по городу. «Тут все обман, все мечта, все не то, чем кажется».

Мысль автора, что Невский проспект «единственное место, где показываются люди», далее раскрывается описанием не людей, а вереницы частей тела как высших доблестей этих недочеловеков, которые заслужено могли бы занять место в Кунсткамере. С такими духовно обнищавшими людьми, которые «имя носят как живые, но вот – мертвые», весьма близко соотносится описание людей-мух и людей-сюртуков на балу у губернатора в *Мертвых душах*:

«Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета <...> Они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протягнувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь и опять прилететь с докучными эскадронами».

Это та же онтологическая скука, возведенная в принцип жизни, неосмысленное движение с чем-то «похожим на цель», «что-то чрезвычайно безотчетное», венчающее всеобщую опустошенность внутренней жизни. Петербург-душераствитель, брезгая человеческими судьбами, порождает Пироговых и Ковалевых, бездушных как и он сам, а те редкие проблески живых душ или существ, выходящих из его рамок, калечит, приводя к сумасшествию. Сон, в котором пребывают люди, длится долго, а «долгий сон ожесточает душу» (Иоанн Синайский 2009 : 87).

Петербург является отражением пустоты, показного величия, трепетных надежд и горьких разочарований всех героев повестей. В нем «все не то, чем кажется»: живет «не тот Гофман», «не тот Шиллер», где с виду люди, а внутри деревянные носы, где существует раздор между желанным и действительным, где происходит метаморфоза чиновников в испанских королей, где весь мир одна сплошная кажимость<sup>5</sup> – все это представляет

---

<sup>5</sup> В. Маркович крайне точно замечает в своей книге, что «в петербургском мире важнее всего “смотреться”, выглядеть, то есть казаться, а не быть <...> а улица, где каждый являет другим все «казовое», что в нем есть, подменяет собой город» (Маркович 1989: 133)

необратимую аксиому мира. В нем «со всех сторон зеркала», и человек, всматриваясь в зеркало, может увидеть лишь себя и свою обезображенную пагубным влиянием этого города натуру, подобно майору Ковалеву, который ужаснулся при виде лица, представшего в своей подлинной безликости. Зеркало у Гоголя изображает неприкрытую действительность: кривую рожу всех лиц *Ревизора* (эпиграф *Ревизора*) и ровное место на безликом лице майора Ковалева; искаженное зеркало в *Мертвых душах*, «показывавшее вместо двух четыре глаза, а вместо лица какую-то лепешку»; растерянный Чартков и значительное лицо, пытающиеся утвердиться в позировании перед зеркалом; Подколесин, заявляющий, что на некоторых зеркалах «рожа выходит косяком», помешанный Барсуков, награждающий самого себя несуществующим орденом перед зеркалом и начальник отделения, указывающий Поприщину посмотреться в зеркало, чтобы он увидел свое ничтожество. Зеркало появляется и как залог духовного возрождения, отражение сущности человека и его духовного состояния, – зеркало, которое Гоголь считал необходимым для других и для себя: «Мне нужно было иметь зеркало, в которое я мог бы глядеться и видеть получше себя». Грязное и кривое зеркало отражает засоренную жизнь всех героев, и весь ужас состоит в том, что это «замусоренное» состояние стало нормальным и не воспринимается как аномалия.

Светлая рука творца покидает безбожный мир, и при наступлении сумерек на Невском проспекте люди, под лживым впечатлением болотных огней, еще больше впадают в неясное состояние дремоты. «Мир – творение Бога, становится иллюзией и подменяется созданием дьявола», – пронизательно утверждает Ульянов (Ульянов 2009: 774). На фоне ночи город соединяет две противоположные натуры, да еще приятелей, Пискарева и Пирогова. Уже с первых предложений мы видим всю бездну, разделяющую чуждого этому месту художника-мечтателя и дюжинного и обыденного пошляка, а также намечающуюся пропасть между восприятием двумя «друзьями» понятия красоты. Пискарев, плененный явлением прекрасного, выражает благоволение и преклонение перед могуществом красоты: «Перуджинова Бьянка <...> И какие глаза! боже, какие глаза! Все положение, и контура, и оклад лица – чудеса! <...> Это должно быть очень знатная дама» (Гоголь 2009, 3: 10). Художник идеализирует образ женщины, смотрит на нее восторженными глазами эстета, озвучая мысли самого Гоголя из статьи «Женщина в свете»: «Красота женщины еще тайна!» (Гоголь 2009, 6: 16). Эту же таинственность поруганного образа красавицы художник восстановит в своем сне, в котором он должен стать посвященным в высокие тайны.

Из образа Петербурга, блудницы, «сидящей на водах многих» (Откр. 7: 1) органично вытекает образ ее земного воплощения в лице блудницы Невского проспекта, завлекающей художника на гибельный путь и выражающей антиномию самого Петербурга: видимое величество и духовная ущербность. Художник, не лишенный маниловской мечтательности, воспринимает невозможность совместить противоречивость образа женщины

как катастрофу. Но автор нигде не сопровождает своего героя иронией, неверием в искренность его мечты и переживаемой боли. Он сочувствует герою, и в один момент их голоса сливаются: «О как отвратительна действительность!: Что она имеет против мечты? <...> Боже, что за жизнь наша! вечный раздор мечты с сущностью!» (Гоголь 2009, 3: 24) Пискарев тот же «рыцарь бедный» Пушкина, «молчаливый и простой», «верный набожной мечте», восклицающий по-своему «*lumen coelum, sancta Rosa*» и готовый на беззаветное служение: «это доверие наложило на него обет строгости рыцарской, обет рабски исполнять все повеления ее» (Гоголь 2009, 3: 16). Разочаровавшись в человеческом облике лелеемого им идеала, он пытается вновь возратить его на пьедестал божества. Видя невозможность соединить несоединимое, он предается этому идеалу в мечтах и сумасшествии, остается верен ему до конца. Авторскую боль и отзвучивость нельзя не почувствовать в описании похорон Пискарева, изображающем то вечное одиночество не только бедняка-художника, но, по Гоголю, любого человека, пытающегося плавать в мертвом море Петербурга. Это трагедия еще одной живой души, для которой «красота только с чистотой и непорочностью сливается», – души несчастно потерянной в погребенном заживо городе.

Диаметрально противоположный ему Пирогов – это частично петербургский Ноздрев во фраке, с его хамством и неугомонностью, хвастовством и ничтожностью, бесстыдным отношением ко всему святому, но с претензией на высокое искусство. Авторское отношение становится уничижительным, сопровождается едким подтруниванием и иронией: идеал Пирогова уже не высокое божество с ореолом тайны, а «легонькое, довольно интересное созданыще». В легкомысленном Пирогове, в этой пародии на менестреля, опоенном своим чином и собственной наружностью, нет разрыва из-за раздирающих жизнь противоречий. Он олицетворяет забвение человеческой души и обескровленной жизни города, когда мертвая душа не чувствует терзаний и попраний своего существа, «спит, как мертвая, и не скорбит о расхищении своего достояния <...> Остается неподвижною, подобно бездыханному телу, и не чувствует этого» (Иоанн Златоуст 1904, 10: 529). Единственное в повести размышление Пирогова о себе дается как квазирефлексия, которая сама по себе отрицает любую возможность трезвой мысли: «Ох, ох! Суета, все суета! Что из того что я поручик?» (Гоголь 2009, 3: 30).

Неспособность побороть в себе все недостойные человеческой природы недостатки и увидеть необходимость такой перемены знаменует полную апологию пошлости в концовке «Невского проспекта» и «Носа». В отличие от Пирогова и Ковалева ощущение недолжного существования посещает и исполина-Собакевича, у которого, несмотря на очерствевшую душу, мелькнет грустная мысль: «Вот хоть и жизнь моя, что за жизнь? Так как-то себе» (Гоголь 2009, 5: 140). Удручающие ноты, идея коренным образом изменить свою жизнь намечены в письме Хлестакова: «Скучно, брат так жить, хочешь наконец пищи для души» (Гоголь 2009, 3: 298).

Мимолетная ли это мысль или намечающаяся перемена в Хлестакове? Бог один знает, что может быть на уме у этой ветреной светской совести.

Дисгармонию самого города и мира, «скованного на воздухе и не имеющего под собой фундамента» (Лотман 1992, 2:15), выражает не только внутреннее разложение, но и внешнее расщепление частей тела человека, заключающееся в отсутствии ясной опоры в человеке, «когда нет внутри его центра, на который опершись, мог бы он пересилить все страдания и горе жизни» (Гоголь 2009, 12: 252). Благая весть на день Благовещения для майора Ковалева оказывается страшнейшим событием – потерей носа, выступающего в роли разнопланового символа. Сам майор, скорбя по утрате носа, объясняет, что это не «какой-нибудь мизинный палец на ноге, которую я в сапог – и никто не увидит, если его нет» (Гоголь 2009, 3: 50). Здесь это символ представительности, благородной и респектабельной наружности, самой показной части тела. Нос, как воплощение амбиций майора Ковалева, превзошел его в ранге, к которому тот стремится – чин носа вырос до четвертого класса, в то время как Ковалев грезит заполучить должность вице-губернатора, относящейся к пятому классу. Нос, оказывается, гораздо ненасытнее своего формального хозяина. Майор Ковалев и Нос даются и как два лика одной сути, одинаковых, но расколовшихся надвое, безликих в своем проявлении: нос показан безобразным в Казанском соборе, когда он прячет свое *лицо* в воротник, а квартальный в майоре Ковалеве не видит отличительных черт лица, подчеркивая его безобразность: «то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу» (Гоголь 2009, 3: 56). Ковалев, подчеркивая что у носа «ничего не было священного», косвенно то же самое утверждает и про себя – четкой границы между майором Ковалевым и его alter ego носом как таковой нет. Во время богослужения в Казанском соборе нос чинно стоит и молится, надсмехаясь на притворной набожностью Ковалева, который делал бы то же, не случись с ним такая «чепуха». Нос, в соответствии со своим положением, пользуясь могуществом чина, отделяет себя от нижестоящего на карьерной лестнице майора Ковалева: «Притом между нами не может быть никаких тесных отношений» (Гоголь 2009, 3: 46).

Самозванство носа – это ирония не только над самозванством майора Ковалева, но и всеобщим самозванством и взаимозаменяемостью всех значительных лиц, статских советников, обладателей шинелей с бобровым воротником и заезжих ревизоров, – всех, стремящихся к возвышению и самовосхвалению. Нос – это и подмена души в этом мире, гнилой образ и ее личина, что ясно подчеркивает сам майор: «Будь я без руки или без ноги – все бы это лучше; будь я без ушей – скверно, однакож все сноснее; но без носа человек – чорт знает что» (Гоголь 2009, 3: 54). Сравним это с мыслью Иоанна Златоуста: «Бог все дал нашей природе в двойном числе: два глаза, два уха, две руки, две ноги, чтобы если повредит один член, мы бы облегчали недостаток его через другой; но душу Он дал нам одну, и если мы погубим ее, то с чем будем жить?» (12: 529). Трагедия потери

носа, замещающем в этом мире душу, равносильна потери всего, оставляет человека нагим и бессильным.

Вихрь сплетен, как и в *Мертвых душах* поднявшихся благодаря гуляющему носу, свидетельствует о бессодержательности жизни Петербурга. Люди копошатся, стремясь увидеть ничтожную вещь, которая олицетворяет их самих. Невозможность майора Ковалева приставить полученный нос к своему лицу, говорит о неестественности такой души, о ее инородности человеческому телу и самозванстве бездушной вещи, заменившей живую душу. В безумных словах Поприщина о носах, находящихся на нежной луне, кроется глубокая правда о мире, в котором люди «никак не могу жить, и там теперь живут только одни носы» (Гоголь 2009, 3: 174). Идея, роднящая повесть *Нос с Мертвыми душами*, заключается в подмене живой личности антропоморфизированной частью, бездушной в своей основе, что ясно выражено в одной из черновых редакций:

«Что ни рожа, то уж, верно, на другую не похожа. У кого исправляет должность командира нос, у другого губы, у третьего щеки, распространившие свои владения даже насчет глаз, ушей и самого даже носа, который через то кажется не больше жилетной пуговицы; у этого подбородок такой длинный, что он ежеминутно должен закрывать его платком, чтобы не оплевать. А сколько есть таких, которые похожи совсем не на людей. Этот – совершенная собака во фраке, так что дивишься, зачем он носит в руке палку; кажется, что первый встречный выхва[тит]» (Гоголь 1951, 5: 332).

Только люди, находящиеся в состоянии прозрения в безумии, видят затмение и зло, помрачившее людей, и все живут в этом зле, не сознавая корень его и причину, сживаются с ним вполне и считают такое состояние нормальным, подобно Ковалеву и Пирогову, продолжающих сеять семена прижизненной пустоты.

Значительное лицо<sup>6</sup> – это тоже одно из проявлений фантомности мира, в котором «настроены были все к чрезвычайному». Он мираж миражной жизни, без лица и имени, олицетворение пустой должности и человека, который весь и состоит из своей значительности. Появление этого образа, его духовной скованности и размытого лица, предвосхищается не только продырявленным лицом генерала на табакерке Петровича, но и мертвыми буквами на бумаге, относящихся к «какому-нибудь новому или важному лицу», в смысл которых не способен вникнуть Акакий. Эта мертвая буква на бумаге, крайняя расплывчатость образа, обозначающая новое и важное лицо, точно определяет мертвенность самого генерала, чья старая незначительность переменялась в новую значительность. На значительном лице отразилось то магическое действие, «электричество чина», и добрые начинания заложенные в нем изначально притупились: «Впрочем он был в душе добрый человек, хорош с товарищами, услужлив;

---

<sup>6</sup> Тема лица у Гоголя не раз исследована. См. Манн Ю. *Диалектика художественного образа*. М.: Советский писатель, 1987. С. 264–275; Бочаров С. *Филологические сюжеты*. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 179–181.



но генеральский чин совершенно сбил его с толку. Получивши генеральский чин, он как-то спутался, сбился с пути и совершенно не знал, как ему быть» (Гоголь 2009, 3: 137). Человек, надевая на себя шинель с бобровым, енотовым и другими воротникам или получив высокий чин, уже не тот: он становится другим человеком, непроницаемым и недоступным.

Шинель окутывает человека, пожирает его целиком и полностью, меняет и сживает с его кожей, но в то же время шинель является и олицетворением всего, что прикрывает людей, дает слабосильную опору «всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной» (Гоголь 2009, 3: 142). Человек, надевающий шинель и поднимающийся по вертикали классов, легко может упасть с этой лестницы: «восходящие по гнилой лестнице подвергаются опасности» (Иоанн Синайский 2009: 126). Для людей в мире Гоголя земная лестница общественного преуспеяния подменила небесную лестницу человеческих добродетелей, что видно в *Театральном разезде*, когда один из посетителей говорит: «Сегодня он скажет: такой-то советник не хорош, а завтра скажет, что и бога нет. Ведь тут всего только один шаг» (Гоголь 2009, 3: 465). Восхождение по земной лестнице не сопровождается внутренним совершенствованием, становлением духовного человека в себе и преодолением пагубы в душе, но является результатом произвола самозванцев и выскочек, которые постоянно стремятся возвыситься, не питаясь духовными наитиями. Но земная лестница, представляющая предмет хотений всех без исключения в этом мире, неустойчива: она не зиждется на прочных основаниях, которые бы помогли человеку перебороть все невзгоды, человек не поднимается по ней уверенными шагами с чистой совестью и душой, она подобно мареву может исчезнуть как будто ее никогда и не было.

Поприщин в своем безумстве выговаривает слова, которые полностью описывают влияние чина, шинели и других отличительных знаков достоинств на душевное состояние общества: «<...> Вы думаете, что она глядит на это толстяка со звездой? Совсем нет, она глядит на чорта, что у него стоит за спиной. Вон он спрятался к нему за звезду. Вон кивает оттуда к ней пальцем! И она выйдет за него. Выйдет» (Гоголь 2009, 3: 172). Эта звезда Полюнь нового мира, кавалерская звезда отравившая чистые родники человеческих душ, совлеченных дьявольскими искушениями, которые сделали человека крепостным рабом страстей и суетных желаний.

После смерти Акакия в генерале начинает шевелиться живое чувство, «упреки совести», но воск в его душе до того еще крепок, что необходимо полное потрясение, дабы его расплавить: он должен стать предметом распекания мертвеца, упасть со своей иллюзорной лестницы иерархии, чтобы увидеть весь ужас прежней жизни и духовной ущербности. В сцене с мертвецом, когда вся значительность сама собой стирается с генерала, он даже сам снимает со своих плеч шинель, что помимо трусости знаменует и освобождение от ослепленности и всеобщего морока. Настигшее несчастье снимает с его глаз пелену и вычищает смуту души, намекает на необходимость перемены всей устоявшейся жизни, состоящей лишь

в заучивании косноязычных фраз перед зеркалом, посещениях Каролины Ивановны и разговоров с чиновниками его же класса. Бедствие, выпавшее на долю значительного лица, «умягчает человека; природа его становится более чуткой и доступной к пониманию предметов, превосходящих понятие человека, находящегося в обыкновенном и вседневном положении» (Гоголь 2009, 6: 26).

Роковая необходимость висит над судьбой Акакия Акиевича на протяжении всей жизни: непонятно почему Башмачкин, невозможность назвать героя другим именем, плаксивая гримаса, предвосхищающая вечность его должности, насмешки коллег, потеря шинели, последующая смерть и посмертные хождения. Несоотнесенность Акакия с низменным миром людей, в котором человек расценивается фалдами, чинами, шинелями, лентами, выражено его дефектной шинелью, которая сразу его исключает из общества. Но даже приобретя шинель и надев на себя эмблему этого мира, он никак внутренне не принадлежит ему, что ясно показано на вечере у помощника директора.

Да, он не высокий подвижник, готовящийся к восхождениям к вершинам духа; в его механическом переписывании нет никакой осознанности и понимания; вместо трепета перед сокровенной сутью божественного логоса, он получает удовольствие от переписывания бумаги к новому значительному лицу, – но в нем нет ущербности, неполноценности и суеты внешнего мира, обуреваемого тщетными помыслами и стремлениями. Башмачкин весь ушел в себя, закутался в свой<sup>7</sup> замкнутый, отгороженный ото всех мимолетных влечений окружающего общества гармоничный мир, пребывая в котором он, как-никак, счастлив: «Там в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он и добирался, то был сам не свой» (Гоголь 2009, 3: 119). Устремленность Акакия на переписывание напоминает заинтересованность и беззаботность маленького дитяти, направившего все свое внимание на какой-то предмет, не вникая в его суть. Отдав все существующие и имеющиеся у него духовные силы и жизненный порыв на новую шинель, которая стала для него не простой потребительской вещью или символом собственного достоинства, как у значительных лиц, он надевает ее особенностями живого существа, внесшего полноту в его жизнь:

«С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная

---

<sup>7</sup> Б. Эйхенбаум встает на защиту Акакия Акиевича: «Душевный мир Акакия Акиевича (если только позволительно такое выражение) – не *ничтожный* (это привнесли наши наивные и чувствительные историки литературы, загипнотизированные Белинским), а фантастически-замкнутый, *свой*: «Там, в этом переписываньи, ему виделся *какой-то свой разнообразный (!) и приятный мир...* Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало» (Гоголь в русской критике 2008: 333)



подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу» (Гоголь 2009, 3: 128–129).

Автор тем самым дает «развитие персонажа к внутренней свободе и многосторонности» (Манн<sup>8</sup>), появляется своеобразная динамика сознания, но тем не менее он не стремился «открывать в Башмачкине душевных сокровищ» (Анненский<sup>9</sup>). Инфантильность Акакия нам не поддается так же как и косность Ивана Федоровича, очерченного иронией в описании пустого времяпрепровождения или заторможенности в развитии. Голос Гоголя достигает нарочитой тональности и неподдельной эмоции при описании торжественного события получения шинели, несмотря на всю мелочность и вещественность этого предмета. Повествователь на протяжении всей повести нигде не отрицает существование внутреннего мира и некоторых свойственных этому миру движений, так как «ведь нельзя залезть в душу человеку и узнать все, что он ни думает», что будет более четко сформулировано в Авторской исповеди: «В душевном деле трудно и надо человеком обыкновенным произнести суд свой» (Гоголь 2009, 6: 220). Для Гоголя важна душа каждой отдельно взятой личности, каким бы кругозором и широтой она не обладала.

Злорадная судьба, постоянно нависающая над людьми Петербурга, неминуемо настигает и замученного чиновника. Петербургские призраки с усами, фантастические порождения города, вроде гермафродитов на Невском проспекте, сдирают шинель с злосчастного Акакия Акакиевича и таким образом забирают живую по-своему душу бедного чиновника. «Нигде ни души» – определение мира вокруг Акакия, его бесприютности и одиночества, но в то же время и зловещая картина Петербурга, стяжателя живых душ. Петербургский ветер настигает Акакия со всех сторон, делает его беззащитным и убивает, венчает оставленность смиренного и безропотного при жизни существа. Мелькающий «огонек в какой-то будке, которая казалось стоявшею на краю света» – это та единственная отрада, тот торжественнейший день, когда «мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь» (Гоголь 2009, 3: 134, 141).

«Душа человеческая – потемки» – это выражение применимо не только к Акакию Акакиевичу, но и к Поприщину, где под маской пошлейшего обывателя и лакея скрывается кипучая внутренняя жизнь. Поприщин – единственный персонаж Гоголя, в котором более очевидно выглядывает самосознание и ход внутренней жизни, вскрываются потаенные источники человеческой души. Аксентий Поприщин – униженное, прибитое и забытое всеми существо, подобно Башмачкину, но с той большой разницей, что в нем живет честолюбие и раболепие, ощущение собственной неполноценности и непримирение с его настоящим положением. Акакий

<sup>8</sup> Манн Ю. В. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемы целою массою». Ссылка дана в литературе.

<sup>9</sup> Анненский И. Ф. Художественный идеализм Гоголя. (Речь, произнесенная 21-го февраля 1902 г.) Ссылка дана в литературе.

Акакиевич, отрешенный от всего мирского, творит свой мир, в то время как у Аксентия Поприщина совершенно другой склад ума и человеческой личности, тяготеющий именно к включению в мирскую жизнь, а не отчуждению от нее. У Башмачкина вырвется вопль при словах «почему вы меня обижаете», что не потревожит его равновесия, а для чувствительной натуры Поприщина трагедия заключается именно в том, что его честолюбивая натура не может выдержать умаления его значимости, постоянного внушения о его ничтожестве: «Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? Ведь ты нуль, более ничего» (Гоголь 2009, 3: 62). Постоянное унижение и калечащие душу оскорбления привели к тому, что живое существо потеряло в себе опору и разрушенный фундамент своей личности пытается восстановить в иллюзиях.

Противоречивые размышления и поступки Поприщина предвосхищают будущее безумие: он претендует на благородство и с гордостью заявляет о своей дворянской крови, но раболепно чинит директорские перья и восхищается его умом. Размышления о своем знатном происхождении – это явно попытка героя-отщепенца хотя бы в мыслях принадлежать миру, из которого его безвозвратно изгоняют как самое никчемное существо; любовь для него также двоится: восторженно-благоговейное описание в словах: «Святители, как она была одета! Платье на ней было белое, как лебедь: фу, какое пышное! А как глянула: солнце, ей богу, солнце». Образ белого лебедя и глянувшего солнца выражает его восхищение, как и те слова, которыми он показывает недоступность образа генеральской дочки и невозможность выразить чувства словами: «Ничего, ничего, молчание». На виду и другие чувства, показывающие помешанную одержимость общественным положением дочки генерала: «<...> а если хотите казнить, то казните вашу генеральскую ручкой. <...> святые, какой платок! Тончайший, батистовый – амбра, совершенная амбра! так и дышит от него генеральством (Гоголь 2009, 3: 161)

Крайне важную роль для обрисовки психологического состояния Поприщина играет переписка Межди и Фидэль, которая возникает как плод расшатанного и неустойчивого воображения героя, где даются его же мысли, но скрываемые на дне подсознания. Межди, как видно из ее первого предложения, является аристократкой, и сразу, в соответствии с положением, отделяет свою корреспондентку от себя из-за ее неблагородного имени: «я все не могу привыкнуть к твоему мещанскому имени» (Гоголь 2009, 3: 165). Собачий мир, оказывается, перенимает мировосприятие настоящего мира. Далее Межди высмеивает дворянгу, который «преважно идет по улице и воображает, что он презнатная особа, думает, что так на него заглядятся все». Говорит ли тут сознание Поприщина о собственных дворянских замашках или предвосхищает будущего испанского короля – вопрос остается открытым. И один из самых важных моментов, предвосхищающих выбор Софи, является описание Трезора, возлюбленного Межди, имеющего не только утонченную наружность, но и обладающего орденom: «Если бы ты видела одного кавалера, пере-

лезящего через забор соседнего дома, именем Трезора» (Гоголь 2009, 3: 67). Поврежденное и расшатанное сознание Поприщина вносит очерк реального мира в мир собак, в котором помимо фантастичности самой переписки, сквозят его мысли и предположения, которые он постоянно пытается в себе заглушить и пересилить. Трагедия Поприщина и мира в целом состоит в том, что только безумие срывает с глаз пелену, позволяя узнать горькую правду о людях.

Трагикомическим выглядит величайший акт жизни безумца – уничтожение старого потрепанного вицмундира титулярного советника Аксентия Иванова Поприщина и рукотворение новой царской мантии для Фердинанда VIII. В опиуме Аксентия Поприщина выражается и впадение из одной иллюзии жизни в еще больший мираж<sup>10</sup>, и обида человека за все унижения, перенесенные им от окружающего мира хриstopродавцев, и восстание против роковой обреченности быть вечным титулярным советником. Последний вопль Поприщина – это песня души, плачущей по своей небесной отчизне и колыбели младенчества, по которой «тоскует со дня создания своего человек». Оттого еще страшнее становится дрожь, возникающая после такого крика души, вызванная не только абсолютным безумием героя, но и сожалением о расхищенных при жизни благах, заключенных в нем изначально. Эта картина внушает такой же ужас, как и взгляд на беспросветное лицо Плюшкина, озаренного на миг радостным воспоминанием. Как бы безумен не был Поприщин, изгнанный из реального мира и созидающий свой, основанный на выстраданной душевной правде, все же нельзя не почувствовать подлинную трагедию и не увидеть искреннюю исповедь живой души. Поистине каждая душа достойна титула Фердинанда VIII.

В «Портрете» Гоголь пытается найти путь, который может привести падшего человека к просветлению и указать художнику дорогу к спасению души, «которую сам Творец небесный считает перлом своих созданий» (Гоголь 2009, 6: 194). Заглавие обозначает не только зловещий портрет, близость которого имеет фатальный исход для всех, но и портрет человеческой души художников в чуждом им обществе, ее хождений по мытарствам и борьбы за собственное освобождение от пут и оков, постоянно набрасываемых искусителем. В этой повести Гоголь хотел показать возрождение человека и его души, оживленной новым дыханием жизни, победу над облекшими человека грехами и дьявольскими силами в нем самом. Но победа добра непродолжительна: портрет исчез, и спираль зла продолжается. Важна идея преемственности: сын художника-аскета, появляющийся в конце, должен подвигом своей жизни продолжить борьбу, начатую его отцом, ранее обольщенного злом. Чистотой своей души он

<sup>10</sup> Л. Пумпянский исходит из предположения, что безопорная действительность заменилась другой столь же неустойчивой, и «безумие, чувствуя неустойчивость новоизбранной действительности, закрепляет ее искусственно и посредством *idee fixe* создает *monde fixe, monde stable*, насильем закрепляя безнадежно релятивный мир!» (Пумпянский 2000: 586).

должен побороть зло, которое продолжает бесчинствовать на улицах Петербурга. Эта первое произведение Гоголя, в котором он показал путь внутреннего восхождения, преодоления умерщвляющего влияния Петербурга в духовном очищении души, заключающемся в религиозном подвиге, где, по словам Шевырева (Гоголь 2009, 12: 209), как никогда была раскрыта связь «искусства с религией».

В двадцатидвухлетнем Чаркове когда-то теплилась искра таланта, обещающая в будущем воплотиться в великих полотнах. В нем жило презрение ко всем подражателям, художникам-ремесленникам, на картинах которых не было духа творенья, оживляющего мертвое полотно. Но и он, как и все, помечен «неизгладимой печатью севера», которая для чувственного человека является невыносимой и часто роковой. Раны художника вскрываются при мысли о художниках-недоучках, щеголявших своими нарядами и светским положением, а он в это время бедствует, переносит понукания хозяина дома и не может найти средств к существованию. «Терпи, есть же наконец и терпенью конец», – восклицает он в негодовании на весь мир и свою обездоленную жизнь. «Демон нетерпимости» не дает ему покоя, вселяет в него помысл перешагнуть через естественный и природный путь развития таланта, требующего непрерывной работы не только над совершенствованием мастерства, но и внутреннего мира, без которого нельзя одухотворить картину. Внутри Чаркова происходит борьба, в нем живет тяга к светской суе и мишурному величию, и до поры до времени он способен удерживать в себе страсти, но они «все вначале покорны человеку и потом уже становятся страшными властелинами всего» (Гоголь 2009, 5: 234).

Портрет ростовщика ускорил падение художника, в котором и ранее были дурные зачатки. Важную роль играет портрет Психеи-души, который появляется незаконченным, что говорит о состоянии нераскрытой и недовоплощенной души художника. Он постепенно становится модным художником, но в какой-то момент блеснул светоч его души, и он вспомнил о незавершенном портрете. Падение художника, растрепанность чистой натуры и последующая трагедия, начинается именно с момента, когда он калечит свою душу, изображенную на полотне, сведя ее к безликому портрету маленькой аристократки. Его «чудотворный холст для передачи потомству» становится орудием для изображения мертвых душ на мертвом холсте.

Душа в художнике вновь затрепещет при виде божественного искусства и воплощенной гармонии на картине художника из Италии, и пелена меркантилизма, опутавшая ясный взор художника исчезнет. Клубок, возникший около его души, начнет распутываться, и спрятанное глубоко в ней преклонение перед прекрасным вновь оживится, когда «могущественный удар смычка» заставит «невольно выронить слезу пред созданием таланта» (Гоголь 2009, 6: 288). Желание изобразить падшего ангела говорит о поругании прекрасной сущности человека, являвшегося подвижником искусства, так и не закончившего написание своего портрета

души. Но великие в нем силы истощились, и непривычная божественному творенью рука малюет лишь вытверженные им образцы, что приводит еще к большому отчаянию. Самый страшный акт его жизни – это уничтожение великих творений, картин, озаренных духом создания и животрепещущей душой, которую он растерял, поддавшись демоническому соблазну и светской славе. Его душа доходит до крайнего ожесточения и его погибель является закономерным итогом человека, изменившего своему таланту, когда страж огней, освещающий дорогу человечеству, совлекается общим движением, и не только факел истины, которым он должен разбудить человечество, потухает, но и огонь жизни в нем самом гаснет.

Святой Феофан Затворник учит: «Одни делают живые дела, другие мертвые и мертвящие. Живые дела – те, которые совершаются по заповедям с радостью духа, во славу Божию; мертвящие дела – те, которые совершаются в противность заповедям, с богозабвением, в угоду себе и страстям своим. Мертвые дела – все, которые хоть по форме не противны заповедям, но делаются без всякой мысли о Боге и вечном спасении по каким-либо видам себялюбия» (Святитель Феофан Затворник 2012: 544). Портреты Чарткова – это мертвые портреты человека, увлекшегося наружным блеском и показным величием мира. Портрет страшного ростовщика – это мертвящее дело, олицетворявшее разгул страстей, живших в страшном живописце, и созданное без радости создания творящего его.

На фоне истории несчастного Чарткова возникает образ художника-подвижника (Григория в первой редакции), который является первопричиной ужасных похождений портрета. Художник, пораженный неотразимостью зла на лице ростовщика, решил взять его в качестве своего образца: «Если я хоть вполовину изображу его так, как он есть теперь, он убьет всех моих святых и ангелов; они побледнеют перед ним» (Гоголь 2009, 3: 108). Этой картиной он увековечил зло, поколебал гармонию не только в своей душе, но и в мире, изобразив «все тяжелое, гнетущее человека». Он стал виновником зла, создал картину не оживив ее порывом души и теперь видит «исполинские возрастанья и плоды», семена которых он «посеял при жизни». Зловещий портрет в своей дальнейшей судьбе извлекает из людей все неустроения и внутренние нечистоты, весь дрязг и сор, накопившийся на дне души, что приводит к трагическим последствиям. Совлеченный порфирой зла, художник должен очистить себя, уйти в пустыню, побороть в себе все страсти и освободиться от земного ига. Ему необходимо «состроиться и создаться» и стереть со своей руки печать зла, чтобы прийти к духовному просветлению. Своим подвигом он должен искупиться, и, как учит Феофан Затворник, «цель подлинного художника – искать потерянный рай, чтобы потом воспеть обретенный» (Святитель Феофан Затворник 2012: 208). Он становится ратником добра, творит полотно, проникнутое дыханием Создателя «Рождество Христа» и изгоняет страсти если не из мира, то из собственной души. Своей картиной он восстанавливает расшатанное основание и духовную вертикаль, на которой будет держаться душа, и поэтому в конце перед его сыном предстает «прекрасный, почти

божественный старец! И следов измождения не было заметно на его лице; оно сияло светлостью небесного веселия» (Гоголь 2009, 3: 114).

Мир в *Петербургский повестях* на грани катастрофы. Квартальный, появляющийся в роли сурового исполнителя закона, близорук и направляется в сумасшедший дом; первая аристократка, посещающая Чарткова, наводит на него лорнет и пытается присмотреться; будочник не видит ограбление Акакия Акакиевича – все это олицетворяет всеобщую недалекость и слепоту, когда человечество вместо того, чтобы устремить взор вверх, выйти из сумрака Невского проспекта и направиться к истине, увлечено физическими убранствами и сомнительными знаками отличия. Люди, наделенные возможностью видеть, потеряли способность узреть ошибочность пути, и сказать себе «стой, христианин, оглянись на жизнь свою» (Гоголь 2009, 7: 521), как это и описывает автор в *Мертвых душах*: «Много совершилось в мире заблуждений, которых бы, казалось, теперь не сделал и ребенок. Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносащие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги! Всех других путей шире и роскошнее он, озаренный солнцем и освещенный всю ночь огнями; но мимо его, в глухой темноте, текли люди» (Гоголь 2009, 5: 204).

Гоголь мечтал, чтобы его слово «нашло доступ к сердцу страждущего душою». Он видел, что человек может сделаться мелким и лоскутным под пагубным влиянием страстей и злых помыслов, исказить в себе первообраз и душу. Из любви к человеку и сознания собственной ответственности, он мечтал создать образец человека в последующих томах *Мертвых душ*, где «пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со своей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения» (Гоголь 2009, 5: 215). Свою задачу Гоголь видел не только в описании добродетелей прекрасного человека, но и в попытке направить человека к очищающему свету жизни, арифметической формулой показать «ясно как день» возможность стать прекрасным человеком, чтобы и понуривший голову Плюшкин воззвал к себе словами: «Душе моя, душе моя. Востани, что спиши?»

#### ЛИТЕРАТУРА

- Анненский И. Ф. Художественный идеализм Гоголя. (Речь, произнесенная 21-го февраля 1902 г.) <[http://az.lib.ru/a/annenskij\\_i\\_f/text\\_0370.shtml](http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0370.shtml)> 4. 05. 2016. (дата обращения)
- Бочаров С. Г. *Филологические сюжеты*. М.: Языки славянских культур, 2007. (Studia philologica).
- Василий Великий. *Творения*. В 2 томах. Том I: Догматико-полемические творения. Экзегетические сочинения. Беседы. Прил.: Архиеп. Василий (Кривошеин). Проблема познаваемости Бога. – М.: Сибирская Благовонница, 2008.



- Герцен А. И. Дневник: <Отрывки> // *Н. В. Гоголь в русской критике*: Сб. ст. – М.: Гос. издат. худож. лит., 1953.
- Гиппиус В. В. Гоголь // Гиппиус В. *Гоголь*; Зеньковский В. *Н. В. Гоголь* / Предисл., сост. Л. Аллена. – СПб: Logos, 1994. (Судьбы. Оценки. Воспоминания. XIX–XX вв.)
- Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений и писем в 17 томах*. / Составление и подготовка текстом Виноградов и Воропаев. – М.-Киев: Издательство Московской Патриархии, 2009.
- Гоголь. Н. В. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1937–1952.
- Гоголь в русской критике: Антология*. / Эйхенбаум. Как сделана шинель Гоголя/ Сост. С. Г. Бочаров. – М.: Фортуна ЭЛ, 2008.
- Гоголь. Н. В. Pro at contra*. Т. 1 / Сост., вступ. статья С. А. Гончарова, коммент. Н. Н. Акимовой и К. Г. Исупова./ Ульянов Н. Арабеск или Апокалипсис? – СПб.: РХГА, 2009 – (Русский путь).
- Гуковский Г. А. *Реализм Гоголя*. М.; Л., 1959.
- Добротолюбие*. В 5 томах. Том II / В русском переводе святителя Феофана, Затворника. – М: Сибирская Благовонница, 2010.
- Лотман Ю. М. *Избранные статьи в 3 томах*. Том II. Статьи по истории русской литературы XVII – первой половины XIX века. – Таллинн: Александра, 1992.
- Манн Ю. В. *Диалектика художественного образа*. – М: Советский писатель, 1987.
- Манн Ю. В. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою» <<http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/mann.html>> 4. 05. 2016. (дата обращения)
- Маркович В. М. *Петербургские повести Н. В. Гоголя*. – Л.: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1989.
- Преподобный Иоанн Лествичник*. – М.: Сибирская Благовонница, 2009.
- Пумпянский Л. В. *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. – М: Языки русской культуры, 2000.
- Розанов В. В. *Легенда о Великом Инквизиторе. Опыт критического комментария. С приложением двух этюдов о Гоголе*. Издание 3-е. – СПб.: Издание М.В. Пирожкова, 1906.
- Святитель Феофан Затворник. *Добротолюбие* / Сост., предисл., примеч., имен. указ. А. Д. Каплина / Отв. ред. О.А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2012.
- Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольскаго, в русском переводѣ*. Том шестой въ двухъ книгахъ. – СПб.: С.-Петербургская Духовная Академія, 1900.
- Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольскаго, в русском переводѣ*. Том десятый въ двухъ книгахъ. – СПб.: С.-Петербургская Духовная Академія, 1904.
- Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольскаго, в русском переводѣ*. Том двѣнадцатый въ трехъ книгахъ. – СПб.: С.-Петербургская Духовная Академія, 1906.
- Топоров В. Н. *Петербургский текст*. М.: Наука, 2009.
- Федор, архимандрит [Бухарев]. *Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году*. – СПб.: Типография морского министерства, 1860.



Лазар Милентијевић

СТРАШНИ СУД И ПРЕПОРОД ДУШЕ У СТВАРАЛАШТВУ ГОГОЉА.

Резиме

У овом раду се разматрају неке од основних тема које су биле предмет преокупације Гогоља и заузеле битно место у његовом стваралаштву, а то је тема страшног суда, вишезначност симбола „пут“ и трагање за препородом душе. Чланак има за циљ да прикаже везе централног дела стваралаштва Гогоља са пређашњим стваралаштвом, углавном са циклусом, који се условно назива *Петербурике приче*, али делимично и са другим делима у којима постоји језгро заједничке мисли. У чланку се разрађује тема спасавања мртве душе која је потонула у нечистотама и изгубила свој неукраљани првобитни лик.

*Кључне речи:* Гогољ, *Мртве душе*, *Петербурике приче*, препород душе, Страшни суд, Петербург.

Rok Bozovičar\*

Univerzitet u Beogradu

Filološki fakultet

rok.bozovicar@gmail.com

## MANIFEST IN KOLEKTIVNA PESNIŠKA (SAMO)ZAVEST: *MEHANIKOM* SREČKA KOSOVELA

Članek poskuša na primeru Kosovelovega manifesta *Mehanikom* premisliti uveljavljeni način modela razumevanja pesniškega izraza. V ta namen v razpravo kot teoretično in metodološko ogrodje vpelje koncept pesniške (samo)zavesti (Coelsch-Foisner), ki ga ob teoriji manifesta (Puchner) problematizira skozi analizo manifesta *Mehanikom*. Na ta način se pokaže, da manifest odločilno zaznamuje tranzicija njegove (samo)zavesti – prehod v kolektivni izraz in s tem povezano performativno oblikovanje kolektivnosti recipienta. Kosovel namreč poudarja, da mora pesnik »prek nihilizma na pozitivno stran«, torej prek moderne pesniške narcisoidnosti do angažiranega družbenega posega. Šele s tem nastanejo pogoji za konstitucijo kolektivne (samo)zavesti. Manifest na ta način funkcionira kot odvijajoč dogodek konstitucije (prihodnjega) smisla, tj. formiranje kolektivnega telesa oz. zavesti.

*Ključne besede:* manifest, *Mehanikom*, Srečko Kosovel, avantgarda, kolektivnost, pesniška zavest, glas, *ethos*.

The article aims to rethink the established model of understanding the poetic expression in the case of Kosovel's manifesto *Mehanikom*. For that reason, the discussion introduces the concept of poetic (self)consciousness (Coelsch-Foisner) as theoretical and methodological framework which is later questioned by the theory of manifesto (Puchner) in the analysis of manifesto *Mehanikom*. In this way, it appears that manifesto in general is decisively marked by the transition of (self)consciousness – the shift from individual to collective expression and related performative formation of collectivity of recipient. Kosovel makes it clear that this transition conditions the constitution of collective (self)consciousness: a poet should go "through the nihilism to the positive side", i.e. through (modern) poetic narcissism to engaged social intervention. Therefore, the manifesto functions as the on-going event of constituting (future) sense – the formation of a collective body (and consciousness).

*Key words:* manifesto, *Mehanikom*, Srečko Kosovel, avant-garde, collectivity, poetic consciousness, voice, *ethos*.

---

\* rokbozovicar@gmail.com

Članek je nastal v okviru avtorjevega doktorskega študija (predmet Problemi pesniške samosvesti i moderna kritičko-teorijska misao, prof. Brajović), financiranega s strani Evropske Komisije. Tekst izraža avtorjeve poglede, zato Komisija ni odgovorna za uporabo informacij in podatkov, ki se v njem nahajajo.

*Evropa in njena (samo)zavest: par razlogov  
za razmišljanje o manifestu*

Manifest, od Marx in Engelsovega *Komunističnega*, pa do avantgardnega, je poseben način razmišljanja o lastnem zgodovinskem trenutku, in pomembneje, o konstituciji prihodnosti – manifest je po besedah Terese Ebert, »pisava spremembe, transformativne tekstualnosti in tekstualnost transformacije,« v kateri je osebni pogled reduciran skozi obči kontekst umetnosti, kulture in družbene stvarnosti. (553) V postmoderni sicer prevladuje mnenje, da je mogoča le redukcija smisla in ne redukcija na smisel, a konstitucija manifesta (in njegove prihodnosti) ni redukcija na smisel in še manj konstrukcija smisla – zgolj napotuje na odvijajoč se dogodek smisla (v prihodnosti). (Komel 39) Oblikovanje »moderne sveta« oz. zahteva po novi konstituciji – Puchner bi jo definiriral kot »potrebo po moderni revoluciji« (1) – je v manifestu tesno povezana z redefinicijo Evrope in njenim bistvom. (Komel 41). To pa je vprašanje (samo) zavesti in (samo)razumevanja, ter s tem še kako pomembno v današnjem trenutku.

Že nekaj časa je jasno, da kritična teorija družbe (s študiji kulture, ki naj bi se udeležili tudi v praksi) ne more ponuditi alternative globalnemu razvoju in ločevanju med »nami« in »njimi«. Pri tem gre za razločevanje, ki omejuje razvitje ključnega vprašanja o skupnem. Ta prehod v skupno oz. kolektivno (prek drugega) je po mnenju slovenskega filozofa Deana Komela mogoč ob sprejetju in spremembi samega sebe: (samo)zavedanju in (samo)refleksiji. (41) Prav spoznanje – etično, vsebinsko, duhovno; osebno, notranje spoznanje, ki ima vezo s stvarnostjo – pa po Kosovelu lahko zgradi most med umetnostjo in življenjem.<sup>1</sup>

*Pesniška (samo)zavest in kolektivnost manifesta*

Izhodišče obravnave Kosovelovega manifesta *Mehanikom* je pravzaprav prikaz in polemika uveljavljenega načina modela razumevanja pesniškega izraza, zato bomo začeli z vpeljavo koncepta pesniške (samo)zavesti, ki omogoča teoretično in metodološko ogrodje, ki pa ga bomo v nadaljevanju skozi analizo *Mehanikoma* morali premisliti oz. dopolniti. Se pravi, da nas bo skorajda paradigmatična teorija Sabine Coelsch-Foisner pripeljala do refleksije posebne oblike zavesti manifesta, ki jo bomo prikazali na primeru manifesta *Mehanikom* Srečka Kosovela.

Glavna ideja projekta *Revolution in Poetic Consciousness* (Coelsch-Foisner) je, da pesem obravnava kot govorno dejanje, ki je izrazito intencionalno. »Pesem kot govorno dejanje se nanaša na razum, zavest.«<sup>2</sup> (2005: 70) Ker bi to lahko

<sup>1</sup> Razmišljanje o Kosovelovem manifestu *Mehanikom* je bržkone spodbudila tudi samostojna izdaja manifesta pri slovenski založbi Sanje (2014), ki je, verjetno nehote, s privzetjem njegove misli kot svojega *motta*, pokazala na povezanost manifesta (kot literarnega žanra) in oglaševanja (kot oblike založništva).

<sup>2</sup> O (samo)zavesti in (samo)refleksiji prim. Brajović 6, 20, 24–25, 29, 33–35.

trdili tudi za govorna dejanja na splošno, je potrebno dodati, da govorna dejanja literarnega diskurza (mednje kakopak spada tudi pesem) pomembno določa njegova fiktivna narava, tj. zmožnost fikcionalnega. Zato Coelsch-Foisner dejstvo, da se lahko v pesmi »razvijejo ne samo oddaljeni, pretekli ali hipotetični svetovi, ampak tudi nemogoči in fantastični,« npr. letenje, spust v grob, prevzetejti ptičje perspektive, razume kot privilegij poezije. Po njenem mnenju bralčevo razumevanje pesniškega izraza »ni vprašanje kvalitete tega mentalnega sveta, temveč tega, ali sploh gre za mentalni svet. Ta je zgrajen na kategorijah časa, prostora, karakterjev in predmetov, ki so ključni za naše samozavedanje« – spomin, občutja, prepričanja, želje itd. (2005: 67)

Poezija torej izraža določen mentalni svet oz. zavest, ki je bralcu dostopna samo prek govornega dejanja (pesmi).<sup>3</sup> S tem pa pesem vzpostavi in oblikuje/konstituira »mesto, kjer je govoreči glas postavljen kot jaz in pridobi identiteto.« Z označitvijo, poimenovanjem ali predpostavljanjem nenavadnega vira govora (netopirjev, lobanj ali duhov) pesem spodbudi bralca, da pesniški izjavi poskuša določiti skupni vir oz. izjavljalca. Spraševati se o tem, kdo govori (subjekt izjavljanja) in o kom je govor (subjekt izjave), pomeni »določiti center narativne gravitacije. Kar velja za vse morebitne govoreče glasove, velja tudi za vse najbolj groteskne: pesmi nosijo notranjo zgodbo – mentalni svet.« (2002: 141; 2005: 71)

Zavest, ki napotuje na določeni jaz, je glavni predmet zanimanja Coelsch-Foisner v analizi ženskih pesniških glasov sredine 20. stoletja v Angliji. V kolikšni meri je njen model primeren za obravnavo poezije drugih obdobj in različnih žanrov, je sicer vprašanje za kakšno drugo (bolj teoretsko) priložnost, tokrat se bomo osredotočili le na izziv uporabe modela za analizo (samo)zavesti manifestata.

Če nadaljujemo, po Coelsch-Foisner »poezija ne napotuje na drugačen način bivanja, je udeleženec osrednje dinamike, ki nam omogoča, da se vidimo kot center, in ki deluje v vseh sferah naših življenj.« (2002: 137) To pomeni, da je v pesmi izražena zavest povezana s širšo, družbeno produkcijo identitete, z drugimi besedami, »na poezijo ni potrebno gledati kot na preobrat v zavesti, ampak kot na način reprezentacije zavesti in kot pomemben pogoj samo-kreacije in samo-zavedanja.« (isto)

V nadaljevanju bomo zagovarjali drugačno stališče, saj je naša teza, da manifest pravzaprav predstavlja oz. reprezentira preobrat zavesti – uprizarja kolektivno zavest, *ethos*, ki je postavljen, usmerjen in projiciran v prihodnost. S tega vidika je problematično, da Coelsch-Foisner zapiše, da je »zavest [...] napredujoča/razvijajoča v in skozi čas.« (2002: 19) Pojem napredka (ali razvoja), tudi v smislu prihajanja k zavesti, še posebej pa v okviru literarnega diskurza je neutemeljen, zato bi bilo morda bolje, da ostanemo na zmernejši poziciji in rečemo, da je zavest spreminjajoča (historična) v in skozi čas.

Coelsch-Foisner po kratkem pregledu teorij avtorstva in poezije predlaga premislek in redefinicijo »subjekta v pesmi: ne kot univerzalni nadzornik, ampak kot glas, ki govori, način (*mode*), ki ga privzame in zavest, ki jo priključ

<sup>3</sup> Prim. Brajović 36.

v življenje.« (2002: 100) To izhodišče se nam zdi primerno tudi za vpeljavo na polje manifesta: kako manifest oblikuje glas in kakšno obliko zavesti priključ Kosovelov manifest?<sup>4</sup> Iz tega razloga bomo v površnih, splošnih obrisih prikazali delovanje modela *ethos – mode – voice* (Coelsch-Foisner), čigar osnovna premisa je, da poetski glas obravnava kot mesto interakcije med temeljnimi odnosi jaza do sveta, ki »oblikujejo človeško situacijo« (t.i. tipi *ethosa*) in »formalnimi strukturami, estetskimi konvencijami, kot tudi trenutnimi prevladujočimi ali dostopnimi tokovi v določenem obdobju v določenem kulturnem okolju,« ki jih poimenuje *mode*. (2005: 59)

*Ethos* je torej »eksistencialna projekcija«, nabor mentalnih sposobnosti, hkrati pa označuje prepričanja in obnašanje, ki jih recipient ali bralec predpostavljata iz pesmi kot govornega dejanja – *ethos* lahko opišemo kot subjektov odnos do sveta. (2005: 73)

*Mode* je na drugi strani križanje *ethosa* z določenim zgodovinskim in družbeno-kulturnim kontekstom, tj. presek prepričanj s kulturnim okoljem. (2005: 73)

Glas (*voice*) pa je konkretna potrditev *ethosa*, saj »označuje individualno manifestacijo intencionalne naravnosti.« (2005: 73)

Coelsch-Foisner nazorneje pojasni odnos med tremi instancami pesniške (samo)zavesti. »*Ethos* v sebi predpostavlja presek med subjektom in svetom. Zato ni dostopen drugače kot skozi izraženo reprezentacijo, skozi glas, ki govori na način, značilen zanj, a vseeno razumljiv znotraj določene jezikovne skupnosti.« Nato nadaljuje, da »*ethos* nič ne pove o posamezni glasovni potrditvi (*mode*). Iz tega sledi, da je *ethos* širši in bolj celovit pojem (kot *mode*), da predstavlja posamezno eksistencialno pozicijo ali perspektivo jaza v odnosu do sveta, in da to omogoča številne načine/oblike (*mode*) – potrditve posamezne perspektive.« (2002: 125; poudaril R.B.)

Pomembno se nam zdi poudariti, da je *ethos* pesmi recipientu dostopen samo prek reprezentacije, skozi glas. Glas je artikulacija (in aktualizacija) *ethosa*, pozicije v odnosu do sveta – glas sam je *ethos*. Kaj bi bil *ethos* brez glasu – solipsistično blokirana zavest?<sup>5</sup> A Coelsch-Foisner se na tem mestu zaustavi, čeprav bi lahko njena izpeljava šla še dlje: tudi glas je lahko inteligen bil na podlagi *ethosa* in načina reprezentacije (*mode*). *Ethos* je potemtakem samo glas. Kaj bi bil glas brez *ethosa* – nedostopno mrmranje ali hrup? Coelsch-Foisner pravi le, da so »prepričanja in obnašanje (tipi *ethosa*) v interakciji s kulturnimi silami in estetskimi konvencijami (*modes*), aktualizirani v individualnem glasu.« (2005: 59)

Tovrstno modelsko ločevanje (ne le v primeru manifesta) prikriva ne samo recipročnosti in fluidnosti odnosa med glasom in *ethosom*, temveč zapostavlja tudi pomembnost oblike oz. načina (*mode*) reprezentacije oz. posredovanja

<sup>4</sup> Pri tem je zlasti zanimiva očitna polemika s futuristično tradicijo (ne samo manifestno) in oblikovanje kolektivne-družbene zavesti recipienta ter morda celo drugi, kolektivni *ethos*, ki jo manifest prključuje.

<sup>5</sup> O usmeritvi smo-refleksivno blokirane uma k drugemu skozi narativizacijo prim. Hühn 242.

V povezavi z dvema narcističnima poloma prim. Brajović 38.

samega *ethosa*. Ali ni sam *ethos* formiran in odvisen od oblike/načina (*mode*) skozi katerega se bo aktualiziral v glasu? Coelsch-Foisner sicer priznava, da »teorija ne more spregledati obstoja mejnih primerov,« kjer gre ponavadi za to, da »poetska intencionalnost in funkcija trčita.« S tem misli na primere, v katerih »je tekst, ki nikoli ni bil napisan kot pesem, razumljen ali obravnavan kot tak, ali ko pesem ni brana kot pesem.« (2002: 101) A v našem primeru ne gre za to: analiza Kosovelovega manifesta *Mehanikom* se bo trudila pokazati na omenjene pomanjkljivosti razumevanja pesniške (samo)zavesti: manifest namreč ni le aktualizacija *ethosa* prek specifične oblike oz. načina izjavljanja (*mode*) v individualnem glasu, ampak ravno obratno: pokaže, da glas že vedno je *ethos*, še več, prek manifesta kot oblike pesniškega izjavljanja (*mode*) skuša glas poseči v (recipientov) *ethos*. Glas manifesta je zato kolektivni, »politični glas« (Puchner 22) in ne le aktualizacija individualnega *ethosa*.

Če strnemo, »pesem ne le govori – pomeni, izraža namen, spodbuja, da predpostavimo center gravitacije – zavest.« (2002: 117) Zavest manifesta pa odločilno zaznamuje: (1) da izraža kolektivno;<sup>6</sup> (2) da piše s perspektive še-nenustvarjene zavesti – s tem pa jo performativno oblikuje.<sup>7</sup> Zato lahko in tudi moramo pri manifestu govoriti o oblikovanju več zavesti in *ethosov* – gravitacijska točka manifesta je namreč vedno kolektiv (družba v širšem pogledu), kolektivna zavest in posledično oblikovanje recipientove subjektivitete v okviru (odnosu do) tega kolektivnega. Pri preučevanju pesniške (samo)zavesti, ki ga predlaga Coelsch-Foisner, bi zato bilo potrebno ločiti med več *ethosi*: vsaj med *ethosom* pisca, *ethosom* teksta in *ethosom* bralca, saj *ethos* manifesta pomembno in z vsem (samo)zavedanjem poskuša oblikovati *ethos* recipienta! Kot v svojem članku o Kosovelovih *konsih* pravi Alenka Jovanovski: »[A]vantgardisti [so si] prizadevali da bi sprejemnika obrnili nazaj v družbo, tudi če se je za to bilo treba odreči subjektivemu samopremisleku.« (93)

### *Manifest kot ethos in mode*

Preden se podrobneje posvetimo Kosovelovemu manifestu *Mehanikom*, se bomo na kratko ustavili pri pregledni predstavitvi nekaterih dimenzij manifesta, ki nam bo pomagala bolje razumeti nadaljevanje.

Umetniški (ali avangardni) manifest bi lahko definirali kot »kolektivno ali individualno izjavo, ki zarisuje estetski program gibanja.« (Bajt 11) Ali kot manifest opiše Vera Troha: »S pretiravanjem, ironiziranjem, izkrivljanjem in zasmehovanjem rušiti tradicionalne vrednote, dogme, norme in kanone obstoječe kulture in družbe, njeno umetnost in medije, ter uveljavljati nove z zapovedovalnim, napadalnim, ultimativnim, a tudi preroškim jezikom.« (23–24)

Za potrebe našega teksta nam ni potrebno ločevati med različnimi avangardnimi umetniškimi tokovi, ki posegajo po manifestu, saj je pri njih razlika

<sup>6</sup> Umetnost manifesta, pravi Puchner, je bolj kolektivna kot individualna. (6)

<sup>7</sup> O performativnosti in vlogi manifesta v artikuliranju kolektivnih identitet prim. Puchner 4.

le na vsebinski ravni, medtem ko forma (manifest) ostaja približno enaka. »Zgodovina avantgard je zgodovina boja za manifestacijo.« (Puchner 239) Tako za italijanski kot ruski futurizem, nadrealizem in dadaizem je značilno, da so bili manifesti napisani »za takojšnjo uporabo in maksimalni učinek, ne za naporna in poglobljena branja ter eksegezo. Ne samo, da ni obstajalo gibanje, ki se ne bi artikuliralo skozi manifeste, vse več sodobnih raziskovalcev namreč ugotavlja, da je pisanje manifestov postalo primarna dejavnost umetnikov.« (Puchner 109)

Razlike seveda obstajajo, »medtem ko v futurizmu forma manifesta izraža vsebino – obsedenost z napredkom in njegovo mašinerijo, ekskluzivno prikljevanje prihodnosti – dadaizem umika tovrstno modernizirajočo vsebino in namesto tega prakticira formo teatralnega metamanifesta, dejanje ustanavljanja gibanja, oblikovanja znamke, formiranja kolektiva kot samemu sebi namen.« (Puchner 153) A zdi se, da je Kosovel združeval oboje: po eni strani je težil k rušenju tradicionalnega modela komunikacije s sprejemnikom, po drugi pa je »izhod iz krize komunikativne zmožnosti in krize umetnosti videl v drugačni, v etični, vsebinski, duhovni revoluciji.« (Jovanovski 93–94)

Manifest se je torej iz političnega sveta, kjer je predstavljal javno razgrnitev političnega programa, razširil na področje umetnosti (vstop v sfero umetnosti se je zgodil z Marinettijem in njegovim futurizmom).<sup>8</sup> Kot tak je manifest (in polemike, ki jih sproža) »privilegiran diskurz družbenih in kulturnih sporov – od nadrealizma do komunizma.« (Ebert 553) Kot ugotavlja Martin Puchner, avtor monografije *Poetry of Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes* (2005), se politični in umetniški manifest po začetku 20. stoletja ponovno poskušata združiti. (211) To je tudi eden pomembnejših vidikov Kosovelovega umetniškega manifesta – vsaj delno je povezan s politično-socialnim (Marx in Engelsov *Manifest*). (Puchner 76) »Medtem ko socialistični manifest žene želja po spremembi sveta, govornih dejanj in intervencij, avantgardni manifest veseljači v gledališki predstavi govornih dejanj.« (Puchner 261)

Združevanje in kombinacija obeh principov pisanja manifesta (družbeni in estetski)! sta vidna tudi v primeru manifesta *Mehanikom*, zato je potrebno skozi analizo v uveljavljeni način bralne prakse vtakati tudi družbeno-politično dimenzijo manifesta kot govornega dejanja. (Puchner 4–5) Umetniški oz. pesniški manifest namreč črpa »tako od tradicionalnih umetnosti in tradicionalnega manifesta, tako da prvega napolnjuje z zmožnostjo za revolucionarno intervencijo, medtem ko drugega obnavlja z zmožnostjo presenečenja in šoka. Umetnosti manifesta ne bi smeli razumeti kot propadle revolucije niti kot propadle umetnosti, ampak kot odziv na nasprotja znotraj revolucionarnega žanra manifesta.« (Puchner 165)

Naslednja posledica in skupna značilnost manifestov je potemtakem, da »stremijo k transformaciji obstoječih družbenih organizacij.« Kar pomeni, da manifest ustvarja prostor, »kjer so konkretni družbeni spori artikulirani kot abstraktne ideje,« in kjer je mogoče prevpraševati »obstoječe ekonomske in družbene ureditve« skozi formo, ki je ustaljenim vednostim in praksam tuja.

<sup>8</sup> Prim. Puchner 3.



(Ebert 554) Zato avtorica članka »Manifesto as theory and theory as material force«, Teresa Ebert, manifest označi kot privilegirano mesto »pisave spremembe«, ki »kot taka izhaja iz defamiliarizacije vsakdanjega – potujitve običajnega in tega, kar je v navadi.« Manifest zanjo predstavlja rez, izključitev vsakdanjega in običajnega, intervencijo »grobega razmišljanja.« (560)

Manifest moramo zato razumeti kot »pisavo boja«. Kot pisanje na meji (med umetniškimi in političnimi), »kjer je tekstualnost zvlčena na cesto, jezik pa na barikade. To pisanje se zoperstavlja uveljavljenim praksam, da bi odprlo nove prostore opozicijske prakse.« Ponovimo, za Ebert je manifest, bolj kot kakšen drug žanr, znak, ali kot navaja po Vološinovu, arena razrednega boja. »Drugače rečeno, manifest je žanr pisanja spremembe, transformativne tekstualnosti in tekstualne transformacije.« (553)

Vendar se moramo ob tem zavedati, da »manifesti ne izražajo politično nezavednega, ki bi moralo biti izkopano skozi pazljivo analizo, [...] ampak iščejo način, kako to nezavedno prikazati vidno.« (Puchner 2) Tako smo se zopet našli pri transparentnosti manifesta, pri njegovem razgaljanju družbene (samo)zavesti. Manifest torej sam v sebi, skozi svoj glas že združuje *ethos* in pa tudi *mode*, ki se ju ne da ločiti brez ostanka – učinek je kolektivna zavest,<sup>9</sup> »značilnosti manifesta, ki ga napravijo učinkovitega in nujno formo za izzivanje družbenih in kulturnih praks-v-prevladi.« (Ebert 553)

### Zakaj Mehanikom mehanikom?

Glavni razlog, zakaj smo za središče obravnave postavili manifest kot tak, še posebej pa Kosovelov manifest *Mehanikom*, je seveda, da je manifest »marginaliziran v glavnih tokovih, v akademiji in industriji vednosti« pa pogosto obravnavan kot oblika »ne-vednosti«. Kot dejanje kritike, ki »zareže skozi konkretne plasti vladajočih idej, [...] [m]anifest pokaže, da običajno dejansko le ni tako običajno, in da so ideje ter prakse, ki jih zagovarjajo sleherniki, vednosti in prakse, ki služijo določenemu razredu.« (Ebert 553) S te perspektive je pomenljiva tudi ponovna »rehabilitacija« Kosovelove angažirane misli, ki veje tudi iz manifesta *Mehanikom*, ki s sodobno popularizacijo in oblikovalsko privlačno izdajo manifesta kaže še na nekaj drugega. Morda celo izrabo ene od karakteristik manifesta, njegovo manifestativnost, ki ga povezuje z obliko oglaševanja, njegovo družbeno kritiko pa z oglaševalskim principom (*mottom*).<sup>10</sup>

Drugi razlog pa je že na začetku omenjena problematizacija uveljavljene razumevanja pesniške (samo)zavesti, ki je v manifestu *Mehanikom* vidna skozi transformacijo in priklicevanje kolektivne zavesti.

Tekst manifesta *Mehanikom* navajamo kot je objavljen v prvem delu tretje knjige *Zbranega dela* (1977: 113–114), obenem pa v prilogi dodajamo izvirno rokopisno verzijo, ki pokaže Kosovelova oklevanja na posameznih delih, s tem pa tudi na različne uredniške politike pri posameznih izdajah manifesta.

<sup>9</sup> Prim. Brajović 52–54.

<sup>10</sup> Prim. Puchner 160.

MEHANIKOM!  
(MEHANIKI IN ŠOFERJI!)

## I

Mehanika ne more umreti, ker nima duše. Paradoks je mehaniku nerazumljiv, ker presega mehanične zakone. Paradoks je skok iz mehanike v življenje. Paradoks je živ kakor elektrika. A elektrika ni mehanična. *Zato ne bodimo mehanični, ampak bodimo električni.*

## II

Stik električnih žic povzroča iskro. Stik mladih vrst povzroča tudi iskro. To je električni plamen. Za mehanike je nevaren, ker povzroča kratek stik in požge mehanizme. Kratek stik požge mehanizme. Prihajamo, da uničimo mehanizme. Človek-stroj bo uničen. Plakatirajte: *človek-stroj bo uničen!*

## III

Strelovski ne koristijo nič. Strela mora vžgati dušo. Naj udari vanjo, naj jo vžge! Uničiti moramo vse mehanizme. Vojno smo napovedali vsem mehanizmom! To je prva bojna napoved v državi SHS. [Izvršila se je v Sloveniji.] *Boj vsem mehanizmom!*

## IV

Svita se! Ali čutite to svetlikanje? Ne ljudstev ni več ne narodov ne človeštva. En človek stoji sredi sveta, en sam človek, z belim trnjem kronan. A nad njim srebrna gloriola človečanstva. (Je bila nevihta in smrt sama?) En človek je in vsi, ki stojijo okrog njega, so le njegovi različni obrazi. [Ali je rudar ali strojar ali nosač ali kmet ali uradnik ali pisatelj ali intelektualec ali berač, ne morem razločiti. Ali je Slovenec ali Nemec ali Rus ali Francoz, ne vem, samo eno vem, da mi je strašno ljub ta človek, kdorkoli je, karkoli je.] Ne vem, kdo je, kaj je, zame je dovolj eno: *rad ga imam!*

## V

Novo človečanstvo vstaja. Kaj, če prihaja iz nižin? *Ponižano je bilo!* Kaj, če prihaja iz dna? *Oskrunjeno je bilo!* Kaj, če prihaja z nevihto in strelami? *Tlačeno je bilo!*

Samo eno je ... da prihaja, da le prihaja! Kaj, če prihaja preko mrličev? Sila življenja je v njem. Sila, ki smrti kljubuje.

Oprite okna! Nevihtni zrak prihaja v sobo, novo vzdušje nastaja, polno ozona, polno krepkega zdravja! (Ozon prihaja od borov!)

Oprite okna, odprite duri: *Novi človek prihaja.* [Vsi mehanizmi morajo umreti! *Novi človek prihaja!*]

Poklonite se njegovemu trpljenju, pokleknite pre njegovim ponižanjem, pozdravite njegovo silo. (Zanj je bilo trpljenje – radost, ponižanje – povečanje, sila – vstajenje.)

*Vsi mehanizmi morajo umreti! Novi človek prihaja!*

## VI

Dajte, da ga pozdravim i jaz!

Srečko Kosovel

Tomaj na Krasu, julij 1925

Na začetku je treba poudariti, da je »vprašanje naslova in podpisa [...] več kot tehnikalijska,« saj »označuje vznik manifesta kot samozavedujočega, manifestnega žanra,« (Puchner 73) in tako skupaj s podnaslovom sporoča, komu je njegov apel namenjen: mehanikom in šoferjem, »torej oskrbnikom in upravljalcem strojev in moderne tehnike.« Tistim torej, ki imajo v rokah sredstva, s katerimi bi lahko spremenili način življenja, ki bi lahko opravili »skok iz mehanike v življenje«, a ker ne razumejo paradoksa<sup>11</sup> (družbenega antagonizma v odnosu do kolektivne zavesti?), so nemočni. Zato manifest v resnici nagovarja bolj tiste druge, »ki so sposobni skočiti iz mehanike za uničenje človeka stroja. Svet tehnike je namreč svet, kjer človek izgublja svojo prvobitnost, organskost, sposobnost paradoksalnega mišljenja, to je svet trudnega evropskega človeka, ki se je znašel v ekstazi smrti.« Ni naključje, da so tisti drugi, ki prihajajo, da požgejo mehanizme in uničijo človeka-stroj, *mladi in združeni*. Prav oni izvršijo bojno napoved mehanizmom (*To je prva bojna napoved v državi SHS*).<sup>12</sup> (Vrečko, 2003: 227)

Na splošno bi lahko manifest razdelili v dva dela: prvi del, ki vključuje prve tri rimske številke, napoveduje propad evropskega človeka in »je naperjen proti brezdušni mehanizaciji kot nasprotju organskega življenja, proti brezdušnemu mehničnemu človeku, ki ni sposoben razumeti *paradoksa, paradoksa*, ki jé skok iz mehanike v življenje.« Na drugi strani pa je drugi del povezan z »vstajanjem novega človeka kot antipodom mehničnega človeka.« (Vrečko, 2003: 227; poudaril R.B.) Če v prvem delu (I–III) prevladuje ironizacija kot »eden izmed pesniških postopkov, s katerimi skuša Kosovel onemogočiti izrojeno obliko sprejemnikovega soočanja s samim sabo in hkrati doseči bralevo kritično oceno družbenih norm,« (Jovanovski 94) v drugem delu (IV–V) ton govora postane bolj preroški.

S perspektive problematike pesniške (samo)zavesti je opazno priklicevanje kolektivnega in njegovo polaganje v prihodnost (*bodimo, prihajamo, bo uničen, prihaja ...*). Med obema deloma manifesta je občutiti razmik, prvi poziva bolj agresivno, medtem ko drugi spregovori tudi s perspektive posameznega glasu v tej kolektivni zavesti – kot da oba dela ločuje sprememba časa in zavesti. To moramo razumeti kot simptom odsotnosti prejemiškega telesa, na katerega bi se nanašal glas manifesta, posledično ga mora zato ustvariti. »Manifesti morajo biti prepoznani ne samo kot simptomi in indici družbenih formacij, kot nadstrukture, temveč tudi kot trenutki aktualne ali nameravane intervencije, morda celo kot instance nadstrukture, ki spreminja bazo.« (Puchner 2) Kolektivno telo ali zavest, ki jo predpostavlja drugi del manifesta *Mehanikom*, se

<sup>11</sup> Po Hühnu paradoks lahko ustvarja odločilno kreativno funkcijo. (242)

<sup>12</sup> V rokopisu je mogoče prebrati, da se je zgodila v Sloveniji, a je ta stavek prečrtan.

šele mora izoblikovati, zato v prvem delu kolektivni glas toliko bolj goreče propagira, saj govori s perspektive še neoblikovanega telesa, na katerega se hkrati nanaša. Sam glas se proizvaja, ko govori, hkrati pa konstituira tudi svojega recipienta in *ethos*, tj. »predanost projektu revolucije, prepričanje, kateremu je manifest ostal nadvse zvest.« (Puchner 79)

Poleg opisane specifičnosti je (samo)refleksija ali (samo)zavest manifesta *Mehanikom* vidna tudi v številnih aluzijah in intertekstualnih navezavah.

### (1) *Zavesten odnos do italijanskega futurizma in polemika z njim*

Prvi del manifesta je »kvalificirana polemika z Marinettijevimi stališči.« (Vrečko, 2003: 228) Kosovelov odnos do futurizma in njegovo očitno navezavo nanj v svojem manifestu je namreč močno zaznamovala »travmatična izkušnja prve svetovne vojne in dodelitve slovenskega Primorja Italiji, izkušnje fašizma v Trstu<sup>13</sup> in izkušnje etičnega ter umetniškega spanca ljubljanskega slovenstva.« (Jovanovski 95) Janez Vrečko, avtor doktorske disertacije o Srečku Kosovelu in zenitizmu ter monografije o Srečku Kosovelu, pravi, da bi moramo pri Kosovelu priznati vlogo italijanskega futurizma. »Seveda ne v tem smislu, da bi bil izvor in spodbuda njegovemu pesnikovanju, ampak tako, da je bil ob soočenju z njim prisiljen obrniti se na ruski literarni konstruktivizem, ki je na bistvena vprašanja, ki so se Kosovelu zastavljala v zvezi z umetnostjo in revolucijo, odgovarjal povsem drugače kot Marinetti.« Tudi iz manifesta je jasno videti, da je bil Kosovel daleč od »slepega futurističnega oboževanja kinetične lepote velemestnih predmetov.« Prav obratno, iz opisanih okoliščin je razvidno, da je imel do futurizma distanco, »ki se je v končni posledici pokazala kot moralna obsodba (vele)mestnega [...] in taylorjanskega ambienta, kot korenit upor slepi tehnizaciji in opozorilo pred njenimi nevarnostmi.« (Vrečko, 2003: 226–227)

### (2) *Odnos do ruske avantgarde; napoved prihoda novega človeka*

Pri italijanskih manifestih je v primerjavi z ruskimi mogoče opaziti tudi občutno pogosteje prisotno temo čaščenja moderne tehnike, kulta stroja in z njima povezano temo vojne (prehod od tematizacije revolucije do propagiranja vojne opisuje tudi Puchner). Namesto militarističnih idej v ruskih manifestih prevladuje za njih značilna tema duhovne revolucije. Zato je treba posebej poudariti, da Kosovel tu ne govori le o Marinettijevem »mehaničnem človeku«, »ampak v skladu z umetnostjo-strojem (Maschinenkunst), tudi o človeku-stroju.« Kot smo že omenili je Kosovel v prvem delu manifesta *Mehanikom* protestiral proti mehaničnemu človeku, a kot ugotavlja Vrečko, je s tem »protestiral tudi proti tedaj na Zahodu uveljavljenemu naziranju o Tatlinovi »strojni umetnosti« (Maschinenkunst), s tem pa tudi proti temu, da naj bi bil konstruktivizem le nov

<sup>13</sup> Požig slovenskega Narodnega doma v Trstu leta 1920.

umetnostni stil, ne pa tudi način življenja.« Mimogrede, s tem je povezana tudi omemba plakativiranja (*Plakativirajte: človek stroj bo uničen!*), ki po mnenju Vrečka napotuje na nesporazum okrog berlinske dadaistične razstave. »V resnici pa je med vsemi avantgardističnimi gibanji dvajsetih let samo ruski konstruktivizem predlagal preseženje pojma umetnosti in njenega avtonomnega statusa znotraj meščanske družbe.« (2009: 10–11) Zato je treba plakativirati: »človek-stroj bo uničen!«

### (3) Refleksivno samonanašanje, avtoreferencialnost

Skozi avtoreferencialno perspektivo lahko manifest *Mehanikom* povežemo s širšim Kosovelovim opusom. Tako lahko v »Svita se! Ali čutite to svetlikanje?« in »en sam človek, z belim trnjem kronan« vidimo navezavo na pesem *Kalejdoskop*. Ali pa, »novo človečanstvo vstaja« – vstajenje novega človeka je jasno povezano z smrtjo Evrope, ki je jo Kosovel opeval v *Ekstazi smrti*. Z njo je gotovo povezano in se nanjo nanaša tudi vprašanje: »Kaj, če prihaja preko mrličev? Sila življenja je v njem. Sila, ki smrti kljubuje.« V *Prostituirani kulturi* lahko beremo »To je tvoj pravi obraz, / čist kot sonce jesensko«, ki je zgolj ena od emanacij obraza novega človeka, njegovo trpljenje in ponižanje. »Ozon prihaja od borov« je pomembna navezava na njegovo kraško okolje – gre za zavedanje posebnega pomena lokalnega, ki je viden tudi v izbrisnem delu rokopisa (»izvršila se je v Sloveniji«) in vlogo Primorja/Krasa (antifašistično gibanje, TIGR in hkrati zanemarjanje s strani ljubljanske elite) v slovenski kulturi.

Z vsem tem in na ta način manifest *Mehanikom* predstavlja »politični glas«, ki ga v tedanjem političnem prostoru ni bilo (ni moglo biti?) – gre za kombinacijo politično-socialnega in avantgardnega manifesta. (Puchner 22, 261) S tem, da je pri Kosovelu manjkala podpora s strani obstoječe politične scene (ali pa ta dimenzija Kosovelovega »življenja in dela« še ni dovolj jasno raziskana), »saj se je moral uklanjati nacionalno-ideološki in partijski prisili kot socialnima naročnikoma.« (Vrečko, 2003: 234) Od tod tudi projekcija v prihodnost, opaznejši direktni poseg v realno okolje, za katerega je bil verjetno preveč samosvoj (pogosti poseg s sodelavci), pa mu je preprečila smrt (1926).

V Kosovelovem manifestu je tako opaziti dve odtujenosti: na eni strani realno/stvarno odtujenost od dominantnega/vladajočega razreda, ki reproducira kapitalistično ideologijo mehanizmov (mladi prihajamo), in ideološko odtujenost na drugi strani, ki je vidna v manifestni kritiki teh istih družbenih vrednot (»Uničiti moramo vse mehanizme!«). (Hühn 231)

Skozi analizo manifesta *Mehanikom* smo želeli pokazati, da se je Kosovel zavedal njegovega učinka, ki ga je uporabljal z določenim namenom: »bralcu je namreč želel pokazati, kako etično zgrešeno in v modernem svetu popolnoma neuporabno je, če samega sebe dojema kot melanholično lepo subjektiviteto,« ki prevladuje v uveljavljenem razumevanju pesniške (samo)zavesti. *Mehanikom* je namreč pogojen z delom na samem sebi, s transformacijo skozi (samo)refle-

ksijo, premislek lastne pozicije, svojega Jaza. To tranzicijo zavesti – »*Ponižano je bilo!*«, »*Oskrunjeno je bilo!*«, »*Tlačeno je bilo!*«, iz trpljenja v radost, ponižanja v povečanje in v silo vstajenja – je Kosovel naredil s svojo serijo »baržunastih« pesmi in uporabo »baržunastih« besed v konsih, ključne besede so »duša, trpljenje, bolečina, lepota, sanje, srce, samota, boleost, trudnost.«<sup>14</sup> (Jovanovski 101) Lepa duša »pomeni most od postromantične, vase zasanjane lepe duše do Kosovelove socialne in socialistične angažiranosti.« Pesnik namreč mora prek mosta nihilizma na pozitivno stran, torej prek moderne pesniške narcisoidnosti do (samo)zavestnega družbenega dejanja – šele nato nastanejo pogoji za konstitucijo kolektivne (samo)zavesti. »Če bralec udejanji takšno estetsko distanco, ima dobre možnosti za kritičen premislek o družbi in sebi v njej.«<sup>15</sup> (Jovanovski 95) Kosovel je prehod med umetnostjo in življenjem videl v spoznanju – spoznanju sebe in sveta okoli sebe, saj se edino na takšen način »lahko udejanji abstraktno nalogo povezovanja umetnosti in življenja; edino spoznanje je tisti pravi most med umetnostjo na eni strani ter življenjem, človekom, človeštvom in resnico na drugi strani. Drugače rečeno: umetnost ni le »estetski«, pač pa tudi »življenjski problem.« (Jovanovski 94)

Poleg manifesta *Mehanikom* tudi angažiranost številnih esejev in prestop v socialistično stranko<sup>16</sup> govorijo, da je Kosovel produktivno družbeno delovanje povezoval z »razrednim bojem.« Na ta način lahko umetnost postane »družbeni in življenjski faktor, ki bi pripomogel k preobrazbi močvirne, z metafizičnim nihilizmom okužene slovenske in evropske družbe v zdravo, živo, konstruktivno družbo, kjer vsak posameznik svoje poznavanje drugega (sočloveka, družbe) usklajuje z nenehnim samopremislekom.« (Jovanovski 96)

Manifest *Mehanikom* igra pri tem odločilno vlogo, saj razumevanje pesmi s perspektive (samo)zavesti, tj. kot »subjektovo zrenje intimnih vsebin in neuza-veščenih družbenih norm ter kot odziv na vse to,« (Jovanovski 92) preobrne v nekaj transparentnega – ne gre več samo za notranjo vsebino, ampak zavestno družbeno akcijo prek umetnosti. Poleg tega intencionalnost pesmi od recipienta zahteva, da govornemu dejanju določi center oz. izjavljalca (zavest), s tem pa recipientu »že od samega začetka pripisuje dejavno udeleženo pri konstituciji imaginarnega,« (Jovanovski 91) kar v primeru manifesta vodi do točke, kjer konstitucija imaginarnega predpostavlja tudi konstitucijo realnega. Bralec mora tvegati konstitucijo smisla tam, kjer smisla (še) ni, s tem pa konstituira lastno subjektiviteto, seveda ne v smislu zgolj interpretacije (ki predpostavlja estetsko distanco), ampak v manifestnem »feurbachovskem« angažiranem oblikovanju subjektivitete v svetu. (Jovanovski 96–97) S te perspektive lahko manifest *Mehanikom* razumemo kot »usmerjeno gibanje, ki stremi k določenemu cilju in hoče doseči nek učinek v bralcu samem in v družbi.« Pisanje in tudi širše delovanje v kulturi za Kosovela pomeni zavestno »akcijo, delovanje v družbi.«

<sup>14</sup> O Kosovelovi *konstruktivni* poti prim. Brajović 194–196.

<sup>15</sup> Dober primer takega postopka za Jovanovski sta konsa *Prostituirana kultura* in *Srce v alkoholu*.

<sup>16</sup> Leta 1925, torej v času nastanka manifesta *Mehanikom* – Kosovel je manifest napisal julija 1925.



Od tod tudi njegova številna predavanja, recitacijski večeri, načrtovanje različnih krožkov in revij, v ta kontekst se dobro vklaplja tudi teatralnost in performativnost manifesta (Puchner) – performativna projekcija prihodnje kolektivne (samo)zavesti. Tudi Jovanovski je opazila, da se Kosovelovo pesniško ustvarjanje na tej točki začne povezovati z družbenim ustvarjanjem, ki naj bi posameznike povežalo, družbo pa »preobrazilo in jo povežalo v dinamično celoto. S tem se je Kosovel začel bližati tisti vlogi, ki jo je *poiesis* imela pri Grkih pred Platonom. Pesniška *poiesis* je zanj postala *poiesis* družbe. Ne estetizacija politike in ne politizacija umetnosti.« (Jovanovski 99)

*Ethos* (in z njim *poiesis*) manifesta *Mehanikom* je torej konstitucija smisla prihodnosti – pripadati času in biti živ v tem trenutku pa zahteva takojšnjo akcijo.<sup>17</sup>

### Zaključek

Manifest kot dogodek konstitucije smisla prihodnosti (ali prihodnjega smisla) manifesta (pa tudi širšega, morda evropskega?) je smiseln samo s perspektive kolektiva. Zato moramo tudi pri manifestu govoriti o oblikovanju/konstituciji več zavesti in *ethosa* – gravitacijska točka manifesta je vedno kolektiv (družba v širšem pogledu), kolektivna zavest in posledično oblikovanje recipientove subjektivitete v okviru (odnosu) do tega kolektivnega. Bralski subjekt je na ta način angažiran in primoran, da najde narativno gravitacijsko točko v samem sebi (*Dajte, da ga pozdravim i jaz!*), da preseže polje estetskega užitka v družbeno-kritičnem premisleku. Kot smo že dejali, *ethos* manifesta pomembno in z vsem zavedanjem poskuša oblikovati *ethos* recipienta!

Sodobna popularizacija Kosovelovega manifesta dokaj jasno kaže na »politizacijo umetnosti«, ponovno povezanost oglaševanja in manifesta, ter družbeno kritiko kot oglaševalski princip.<sup>18</sup> »Oglaševanje je poezija kapitalizma. Ta podobnost med manifestom in oglaševanjem bi, navkljub vsemu, morala biti izražena v paraboli, da je oglaševanje manifest kapitalizma, medtem ko je manifest oglaševanje za revolucijo.« (Puchner 160) V tem primeru je pomembno razlikovati med dvema časovnima nivojema – manifest oglašuje in polaga revolucijo v prihodnost, medtem ko je v drugem primeru vse preveč trenutna. A tovrstne uporabe moramo razumeti kot del funkcioniranja manifesta, tudi obujanje avantgardne zgodovine in njene »vključitve in prekinitve za nazaj se zdijo neizogibne, vendar jih je potrebno razumeti kot specifičen učinek manifesta.« (Puchner 71)

Zdi se, da se na koncu vračamo na izhodišče Kosovelovega manifesta. Ko Puchner skozi svojo knjigo poudarja dve karakteristiki manifesta (teatralnost in performativnost) in jih skuša obuditi v sodobnem kontekstu v zaključnem vprašanju (kako biti hkrati teatralen in performativen?), ponudi pravzaprav Kosovelovo jasno izhodišče: skozi paradoks (Puchner 262) – »paradoks je skok iz mehanike v življenje«. Na nas je, da ga napravimo vidnega.

<sup>17</sup> Prim. Coelsch-Foisner, 2002: 21; Puchner 2.

<sup>18</sup> O pesmi in propagandi prim. Coelsch-Foisner, 2002: 156–157.



## LITERATURA

- Bajt Drago. *Ruski literarni avantgardizam*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985.
- Brajović Tihomir. *Komparativni identiteti: Srpska književnost između evropskog i južnoslovenskog konteksta*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Coelsch-Foisner Sabine. *Revolution in poetic consciousness: an existential reading of mid-twentieth-century British women's poetry*. Vol. 1. Stauffenburg Verlag: Tübingen, 2002.
- Coelsch-Foisner Sabine. »The mental context of poetry«. *Theory into poetry*, Eva Müller-Zettelman, Margarete Rubik (ed.). Amsterdam; New York: Rodopi, 2005: 57–79.
- Ebert Teresa. »Manifesto as theory and theory as material force«. *Jac: a journal of rhetoric, culture and politics* (23. 3. 2003): 553–562.
- Hühn Peter. »Outwitting self-consciousness«. *English studies* 3 (1991): 230–245.
- Jovanovski Alenka. »Kosovelovi konsi: nelahko ravnotežje med subjektom in družbo«. *Primerjalna književnost* 28 (2005; pos. št.): 91–102.
- Komel Dean. »Filozofija in konstitucija medkulturnega smisla«. *Primerjalna književnost* 27 (2004, pos. št.): 39–47.
- Kosovel Srečko. *Zbrano delo* (tretja knjiga, prvi del). Anton Ocvirk (ed.). Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.
- Puchner Martin. *Poetry of the revolution: Marx, manifestos, and the avant-gardes*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- Troha Vera. *Futurizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1993.
- Vrečko Janez. »Kosovel in ruski literarni center konstruktivistov«. *Slavistična revija* 51 (2003, pos. št.): 225–240.
- Vrečko Janez. »Tatlin, El Liciski in Kosovel.« *Philological Studies* 2 (2009), [on-line] <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2009/vol1/1/49.pdf> [29. 1. 2016]

Рок Бозовичар

МАНИФЕСТ И КОЛЕКТИВНА ПЕСНИЧКА (САМО)СВЕСТ:  
МЕХАНИКОМ СРЕЧКА КОСОВЕЛА

Резиме

У чланку покушавам да на примеру Косовеловог манифеста *Механиком* преиспитамо успостављени модел начина разумевања песничког израза. На почетку смо у дискусију уводили концепт песничке (само)свести (Coelsch-Foisner) који смо као теоријски и методолошки оквир критички разматрали кроз теорију манифеста (Puchner) у самој анализи манифеста *Механиком*. Манифест као догађај конституције смисла будућности (или будућег смисла) смислен је само из перспективе колектива, средиште манифеста је тако увек колектив (друштво у ширем погледу), колективна (само)свест и последично обликовање субјекта у оквиру и односу до тог колективног – субјект је на тај начин ангажован да превазиђе поље естетског ужитка у друштвено-критичкој рефлексiji. Стога се чини да манифест *Механиком* битно опредељује транзиција (само)свести у колективно изражавање, те је повезана с перформативном формацијом колективности. Косовел јасно показује да мора песник „кроз нихилизам на позитивну страну“, тј. кроз песнички нарцисизам до једне друштвено ангажоване интервенције. Само у тој перспективи формирају се услови за конституисање колективног тела и (само)свести. Манифест *Механиком* на овај начин функционише као догађај (будућег) смисла – *ethos* манифеста важно и с потпуно свесном намером покушава да утиче на формирање колективног *ethosa* читаоца.

*Кључне речи:* манифест, *Механиком*, Сречко Косовел, авангарда, колективно, песничка свест, глас, *ethos*.

## Priloge

Melancholus!  
[Mehaniki in toferji!]

Mehanika ne more muvreti, ker ni-  
 ma duše. Paradoks je mehanika ne-  
 razumljiv, ker presega mehanične zaka-  
 ne. Paradoks je skok iz mehanike v šir-  
 enje. Paradoks je živ kakor elektrika. Če  
 elektrika ni mehanična, ~~elektrika je~~  
~~element~~. Zato ne bodimo mehanični,  
ampak bodimo električni.

## II

Stik električnih žic povzroča iskro.  
 Stik mladih vrit povzroča tudi iskro.  
 To je električni plamen. Za mehanike  
 je nevarcu, ker povzroča kratak stik  
 in poize mehanizme. Kratek stik poize  
mehanizme. Prihajemo, da uničimo  
 mehanizme. Človek - stroj bo uničen.  
 Kakatirajte: človek stroj bo uničen!

## III

Strelavodi ne koristijo nič. Strelav

neva porgati dušo. Naj udari vajo,  
 naj jo vige! kučiti moramo ve  
mehanizme. vojno mo napovedali  
ve mehanizmom! To je prva boj-  
 na napoved v državi SHS. Trgovila  
re je v glasu ji! Boj ve meka-  
nizmom!

#### IV.

Vrata re! Ali čutite to netli-  
 kanje? Ne ljudster ni več, ne na-  
 rodov, ne človek ~~ni več~~. Tu clo-  
 vek stoji medu netu, en ve clo-  
 vek, z belim trujem korvum. A  
 naid ujim trujem glorijo la clo-  
večum trujem. On clovek je in tri, ki  
 stoji droj ujem, ro le ujem ni  
lični obuzi. Ali je zudor, ali  
strojar, ali moat, ali Kučet, ali  
vradiik ali pisatelj ali intelektu-  
ale ali bovne, ne mozem z arlovati  
ali je cl, vece, ali Heuce, ali

Rus ali: francosz nevem, rusec  
 evo vem, da mi je istino ljub  
 ti. človek, kdorkoli je, kerkoli je,  
 Novec kdo je, kaj je, kome je, kaj je  
 ved je mnenj? V.

Novo človečevstvo vstaja, kaj,  
 če prihaja iz višine? Povizavo je  
 bilo! kaj če prihajav iz dna? brkruje-  
no je bilo! kaj če prihajav z neviht  
 in strelami? Placeno je bilo,

sauro evo je ... ta protaja, ka  
 le prihaja! kaj če protajav preko  
 uličev? hila vstaja je v njem,  
 hila, ki ~~re~~ mrti in hila, je.

odprite okna! svetli zrak pri-  
 haja v sobo, novo vdušje vsta-  
 ja, polno ozona, polno brephe-  
 ja idroaja! (Ozoni prihaj od bojev!)

odprite okna, odprite duri: nov  
človek prihaja. ki ustanovi nov  
vojo umreti! Novi človek prihaja!

Greco horovel



Polkoma u vypravu tuffu,  
 vzhledu ke pred vypravu to-  
 vizelem, porovnanu vypravu  
 vho. (Zaujze kto tuffu-  
 dost, rozroze-porovnanu,  
 vho-vizuje.)

Vn nebezpece usony  
 kvoti (Vn c level porovny!)

VT.

byte, do se porovnanu c tuffu!

kveda hornu

Porovny u horn, puly 915.

Вера Терёхина

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН

veter\_47@mail.ru

*ОБЛАКО В ШТАНАХ* ИЛИ *ТРИНАДЦАТЫЙ АПОСТОЛ?*  
О ЗАГОЛОВОЧНОМ КОМПЛЕКСЕ ПОЭМЫ  
В. МАЯКОВСКОГО

В статье опровергается сложившаяся под влиянием Маяковского формула: поэма *Облако в штанах* первоначально называлась *Тринадцатый апостол*. На основании текстологического анализа раскрываются пушкинские аллюзии в заглавии, мотивная связь с общим контекстом творчества поэта.

*Ключевые слова:* Маяковский, *Облако в штанах*, заглавие, текстология, семантика.

The article refuted prevailing under the influence of Mayakovsky formula: the poem *Cloud in pants* was originally called the *Thirteenth Apostle*. Based on textual analysis reveals the Pushkin allusions in its title, the motivic linkage with the general context of the poet's creativity.

*Key words:* Mayakovsky, *Cloud in pants*, title, textology, semantics, criticism.

Поэма *Облако в штанах* – наиболее известное во всем мире произведение Маяковского. Начиная с 1917 года, поэма была переведена в отрывках и полностью на десятки языков, хорошо изучена. Тем не менее, вокруг поэмы сложилась, не без участия автора и его современников, устойчивая мифология. В наиболее явном виде это относится к ее заглавию. Точнее, к заголовочному комплексу, состоящему из названия поэмы, ее подзаголовка и посвящения.

Напомним, что в историю русской литературы XX века вошла давно ставшая стереотипной формула: «В 1915 году была написана поэма “Облако в штанах” (первоначальное название “Тринадцатый апостол”)». Источником этой фразы, которую можно встретить в Большой Российской энциклопедии и в любом учебнике (мои статьи – не исключение!), является предисловие Маяковского ко 2-му изданию поэмы (1918). Поэт пояснял: «“Облако в штанах” (первое имя “Тринадцатый апостол” зачеркнуто цензурой. Не восстанавливаю. Свыкся)». (Маяковский 12: 7). Таким определением пользовались и современники Маяковского. Так, Василий Каменский вспоминал: «Именно эти памятные строки вошли вскоре в его

прекраснейшую из поэм – “Облако в штанах”, или по первому названию, “Тринадцатый апостол”» (Каменский 1968: 115).

Только необходимость критического рассмотрения всех источников текста при подготовке нового академического собрания произведений Маяковского в 20-ти томах помогла увидеть неоднозначность сложившегося стереотипа в понимании заголовочного комплекса поэмы.

*Что первично – Облако в штанах или Тринадцатый апостол?*

Необычное, провокативное заглавие поэмы *Облако в штанах* появилось, по словам Маяковского, раньше самого произведения. Объясняя это обстоятельство в статье «Как делать стихи», поэт вспомнил, как ехал «году в тринадцатом» из Саратова, упомянул о девушке-попутчице, которой в целях доказательства лояльности сказал, что он «не мужчина, а облако в штанах». «Сказав, я сейчас же сообразил, что это может пригодиться мне для стиха, а вдруг это разойдется изустно и будет разбазарено зря <...> Через два года “Облако в штанах” понадобилось мне для названия целой поэмы» (Маяковский 12: 91–92).

Впоследствии нашла и девушка, О. Н. Грозевская, которая, как она утверждала, ехала с Маяковским в Москву 15 апреля 1914 года (поездка из Саратова могла быть около 20-го марта). Она подробно описывала, как молодой человек в купе, видя ее стеснение, тихо сказал: «Я не мужчина. – А кто же вы? – Облако в штанах». И наутро, указывая в сторону вагонного окна спрашивал: “А что там?” Хотелось мне засмеяться и ответить: “облака без штанов”, но слово “штаны” как-то не шло с языка, и я ответила: “мало что там? телеграфные столбы, будка, небо”...» Таким образом он убедился, что я его сверх оригинальное выражение не оценила, не поняла, забыла. Разбазаривать то, что ему позже пригодилось для стиха у меня не было ни охоты, ни времени» (Грозевская 1943).

В выступлении при закрытии выставки «20 лет работы» в Доме комсомола Красной Пресни 25 марта 1930 года Маяковский рассказал, как эти слова сделались заглавием произведения: «Оно <...> сначала называлось “Тринадцатый апостол”. Когда я пришел с этим произведением в цензуру, то меня спросили: “Что вы, на каторгу захотели?” Я сказал, что ни в каком случае, что это ни в коем случае меня не устраивает. Тогда мне вычеркнули шесть страниц, в том числе и заглавие. Это – вопрос о том, откуда взялось заглавие. Меня спросили – как я могу соединить лирику и большую грубость. Тогда я сказал: “Хорошо, я буду, если хотите, как бешеный, если хотите, буду самым нежным, не мужчина, а облако в штанах”» (Маяковский 12: 436).

Из этих слов Маяковского был сделан вывод, что первоначальное заглавие «Тринадцатый апостол» было по требованию цензора тут же экспромтом заменено на случайно подвернувшееся парадоксальное выражение «Облако в штанах».



Однако заглавие поэмы вопреки устоявшейся легенде было определено и мотивировано уже при первой публикации в альманахе Стрелец в феврале 1915 года: «Облако в штанах (Отрывок из трагедии)». В качестве пояснения избранного довольно рискованного образа была приведена строфа (в графике Стрельца):

Хотите, буду от мяса бешеный, –  
И, как небо, меняя тона, –  
Хотите, буду безукоризненно нежный,  
Не мужчина, а облако в штанах! (Маяковский 1: 175)

Эпатирующее заглавие сразу же было признано современниками, – его ожидали от футуриста! Например, в дневнике В. А. Щеголевой отмечено чтение Маяковским фрагмента *Облака в штанах* на именинах Ф. Сологуба 17 февраля 1915 г. «Вдруг является Потемкин, а за ним незнакомец. Фигура довольно мрачного джентльм<ена>, который оказался Маяковским. Герой недавнего скандала в “Бродячей собаке”. Ан<астасия> Н<иколаевна> <Чеботаревская, жена Ф. Сологуба – В. Т.> попросила его читать. Читал заносчиво, с жаром, с темпераментом; я трепетала в душе: как прочтет, думаю, “собачьи стихи”, – куда мы денемся? Содержание стихов рискованное, не для молодых девиц, и ломался он очень. До крайности самолюбивый, но вид весьма истрепанный, хотя и красивый молодой человек, и лет ему 21, а кажется 38. Держится развязно, нарочито грубо, вызывающе. Зачем и к<а>к он попал к Ф<едору> К<узъмичу> в день его ангела, – не понимаю. Читала еще Ахматова. Такой чистотой и светом повеяло от ее стихов после “Облака в штанах”, и проституток Маяковского...» (Щеголева 2014: 144).

Заглавие немедленно осмеяли журналисты, но вызывающий антиэстетизм входил в общий замысел демонстрации противостояния поэта и окружающего мира: «буду дразнить об окровавленный сердца лоскут...».

Поэт сохранял это заглавие и в своих выступлениях, и в публикациях. Так, включая отрывки из поэмы в статью «О разных Маяковских» в августе 1915 года, он объявлял: «Строчки стихов взяты из второй трагедии поэта Маяковского – “Облако в штанах” <...> Выйдет в октябре» (Маяковский 1: 347). Важно отметить, что это прямое указание на заглавие и подзаголовок появилось одновременно или немного позже того, как поэма попала в цензуру. Более того, Маяковский считал, что поэма выйдет в октябре, после альманаха Взят, где печаталась рецензия на нее Осипа Брика «Хлеба!» Это первая публикация Брика-литератора. Она была построена по образцу статьи Маяковского: высказывания автора обильно подтверждались цитатами из поэмы – уже вышедшей поэмы *Облако в штанах*.

Ни одного даже косвенного свидетельства о том, что поэме дано иное «имя» – «Тринадцатый апостол», – не было. Строки, замененные по цензурным соображениям точками, слушатели вписывали в книгу с голоса поэта, но заглавие «Облако в штанах» нигде не было вычеркнуто в известных

экземплярах. Автор сообщил о цензурной истории поэмы только в марте 1917 года, когда в журнале *Новый Сатирикон* напечатал не пропущенные ранее отрывки из 2-й и 3-й частей под заглавием «Восстанавливаю»: «Моя книга “Облако в штанах” была послана в цензуру под первоначальным названием “Тринадцатый апостол” зачеркнуто цензурой. Помещаю из этой изуродованной в первом и кастрированной во втором издании <в составе сборника Простое как мычание, 1916 – В.Т.> книги – 75 строк» (Маяковский 1: 441). Позже в понимании этой истории, как мне кажется, произошла логическая ошибка: Маяковский говорил не о первоначальном названии поэмы (как мы видели, отрывки трижды печатались под заглавием «Облако в штанах»), а о заглавии самой книги, ее первого издания.

Тогда, в августе 1915 года, осознав после публичных чтений значение книги в роли основ или «катехизиса» нового искусства, Маяковский иначе мог определить существо и роль героя поэмы. Если большинство критиков сравнивали его с героем Ницше – с Заратустрой, то имя Тринадцатого апостола значительно меняло его статус. На первый план Маяковский выдвинул вместо игрового, парадоксального автопортрета («не мужчина, а – облако в штанах») образ нового Спасителя-«Голгофника» или в «самом обыкновенном евангелии тринадцатого апостола».

С усилением христианских аллюзий в заглавии, вероятно, возник и новый подзаголовок – вместо «трагедии» поэт выбрал название складня из четырех икон: «тетраптих». О возможности такого обозначения четырехчастной поэмы Маяковский спрашивал совета у Осипа Брика, издателя книги. В таком виде поэма поступила в цензуру. Далее произошла известная по рассказу поэта история с «искаженной и обезжаленной» поэмой: Маяковскому пришлось вернуться к первоначальному заглавию – «Облако в штанах». Подзаголовок «тетраптих» утратил свой сакральный смысл, стал просто обозначением четырех частей поэмы. Точками были заменены исключенные цензурой из текста слова и строки (при отсутствии знаков препинания в наборе). «Облако вышло перистое, – иронизировал поэт в 1922 г. – Цензура в него дула. Страниц шесть сплошных точек» (Маяковский 1: 24).

В книге строфа выглядела так:

Я  
 воспевающий машину и англию  
 может быть просто  
 в самом обыкновенном....  
 Тринадцатый.....

Поэма *Облако в штанах* – программное произведение Владимира Маяковского. Такое определение дал сам поэт в предисловии ко 2-му изданию (1918), обозначив содержание лозунгами: «“долой вашу любовь”, “долой ваше искусство”, “долой ваш строй”, “долой вашу религию” – четыре крика четырех частей» (Маяковский 12: 7).

При жизни Маяковского поэма отдельными изданиями выходила 3 раза, входила под тем же заглавием в сборники и собрание сочинений.

Единственный случай, когда отрывок из поэмы печатался под заголовком «Тринадцатый апостол», относится к публикации в сборнике *Школьный Маяковский*, составленном Бриком (1930).

Как бы то ни было, большинство современников считало подобно Георгию Иванову, что поэма, «рассмешившая всех своим экстравагантным и неумным названием, <... > все же ярка и интересна» (Иванов 1916: 60).

### *Почему вторая трагедия превратилась в тетралгию?*

Несомненно, в поэме *Облако в штанах* проступают экспрессионистские черты его поэтической трагедии Владимир Маяковский (1913). Близость этих произведений композиционно и текстуально обозначена. Но ярче всего влияние трагедии сказалось в определении *Облака в штанах* как «второй трагедии». Этот подзаголовок, подчеркнувший драматургическую основу текста, сопровождал публикации отрывков *Облака* с февраля 1915 года до середины августа, до сдачи будущей книги в цензуру. Почему возникло такое предпочтение? Маяковского увлекал синкретизм футуристического театрального зрелища, где он смог великолепно проявить себя как поэт, режиссер, исполнитель заглавной роли – был творцом в полном смысле слова. Вывести искусство на площадь, дать «безъязыкой улице» новое слово, «величием равное Богу», – к этому поэт стремился с первых «будетлянских» шагов, и его трагедия Владимир Маяковский соединяла элементы народного фарса *Царь Максимилиан* и новейшей монодрамы.

В дни премьерных спектаклей Маяковский не мог не задуматься над новой пьесой. Вероятно, он обратил внимание на информацию в журнале *Огонек* (1913, № 50) о возвращении 2-го декабря 1913 года (день премьеры трагедии!) похищенной картины Леонардо да Винчи «Джоконда» в Лувр. Маяковский должен был прочитать эту заметку, поскольку ее текст находился на обороте страницы, где был рисунок с натуры художника С. Животовского, запечатлевшего сцену из футуристического спектакля – трагедии Владимир Маяковский. Там впервые изображен и поэт, представший в антракте перед публикой в своей желтой кофте. Сообщение об украденном шедевре вполне могло стать сюжетной пружиной нового произведения, задуманного как «вторая трагедия»: «а я одно видел:/ вы – Джиоконда, /которую надо украсть!»

Следы сценической формы монодрамы явственно проступают в поэме *Облако в штанах*, как и в последующих поэмах, которые, по словам И. Аксенова, суть «монологи трагедий». Это пролог и эпилог, четырехактная композиция, действующие лица – главный герой-поэт с его яркими монологами и героиня – Мария, собирательный образ возлюбленной, сложившийся по крайней мере из трех прототипов: Марии Денисовой, Софьи Шамардиной и Антонины Гумиловой.

Виктор Ховин в статье «Великолепные неожиданности», сопоставив поэму с книгой Н. Евреинова *Театр для себя*, замечал: «Вот она, вопло-

щенная театральность, та театральность, когда воля к театру, воля не быть самим собой разрешается в величайшей откровенности, разрешается в той детскости, которая не стесняется себя.

Театральность и последняя откровенность! – О, это поистине парадоксы творческого духа» (Ховин 1915: 15–16).

«Воля к театру» проявилась и в сближении с Вс. Мейерхольдом, будущим постановщиком трех пьес Маяковского. По воспоминаниям А. В. Смирновой-Искандер, в конце 1915 года состоялось чтение *Облака в штанах* в студии Мейерхольда. Маяковский выступал в желтой кофте, надев театральную шапку с бубенцами, после чтения подарил каждому из слушателей по экземпляру книги с автографом. Мейерхольд получил надпись: «Королю театров от короля поэтов». Книга с надписью Мейерхольду, по-видимому, не сохранилась. В Государственном музее В. В. Маяковского имеется экземпляр первого издания поэмы с инскриптом: «Всеволоду Эмильевичу Маяковский (может, пригодится)». Не случайно в этой многозначительной надписи использовано предположительное «может, пригодится», а не утвердительное «может пригодиться». Поэт был заинтересован снова выйти на сцену, – о возможности нового спектакля «Владимир Маяковский» вспоминал художник А. Лентулов: «В 1914 году Владимир Владимирович договорился о постановке своей трагедии “Маяковский” в театре Евелинова (где теперь театр Революции). Евелинов, опереточный антрепренер, согласился на эту постановку, рассчитывая, очевидно, получить какое-нибудь фарсовое зрелище. Евелинов приходил ко мне по этому поводу. Заказал эскиз. Я сделал два эскиза. Второй вариант эскиза, окончательно утвержденный Владимиром Владимировичем, сохранился. Он его очень одобрил» (Лентулов 2014: 180). Цветная репродукция эскиза появилась весной 1915 года в альманахе Весеннее контрагентство муз.

Уже после выхода поэмы с подзаголовком «тетраптих» Вадим Шершеневич в рецензии продолжает использовать и прежний вариант: «Ныне Маяковский выступает с новой трагедией, это новое произведение заслуживает того, чтобы быть отмеченным. Правда, этот тетраптих с эпатирующим названием значительно слабее первой трагедии и по замыслу и по выполнению <...> он все же интересен» (Шершеневич 1916: 22). Иначе оценивает появление «второй большой трагедии В. В. Маяковского» Николай Асеев, обращаясь к критикам: «как побледнели бы вы, попав в мир гипертрофированных образов, изменяющих ежесекундно величину своих мыслей внезапно вырастающих уличных слов» (Асеев 1916: 46).

### *Парадоксы посвящения*

Поэма меняла не только название и подзаголовки, но и форму адресации. Л. Ю. Брик вспоминала, как после памятного чтения поэмы в квартире Бриксов, «Маяковский взял тетрадь из рук О. М. <Брика>, положил на стол, раскрыл на первой странице, спросил: “Можно посвятить вам?”

– и старательно вывел над заглавием: “Лиле Юрьевне Брик”... Перед тем как печатать поэму, Маяковский думал над посвящением. “Лиле Юрьевне Брик”, “Лиле”. Очень нравилось ему: “Тебе, Личика” – производное от “Лиличка” и “личико” – и остановился на “Тебе, Лиля”». (Брик 1993: 89).

Л. Ю. Брик объясняла: «Когда я спросила Маяковского, как мог он написать поэму одной женщине (Марии), а посвятить ее другой (Лиле), он ответил, что, пока писалось “Облако”, он увлекался несколькими женщинами, что образ Марии в поэме меньше всего связан с одесской Марией и что в четвертой главе раньше была не Мария, а Сонка. Переделал он Сонку в Марию оттого, что хотел, чтобы образ женщины был собирательный; имя Мария оставлено им как казавшееся ему наиболее женственным. Поэма эта никому не была обещана, и он чист перед собой, посвящая ее мне» (Брик 1993: 87). Действительно, несмотря на названные имена, поэма посвящалась всем, – любимым женщинам и друзьям, маме и сестрам, земле и небу, – на все распространялось вселенское чувство любви поэта. Эта страсть определяла и силу поэтической ненависти к буржуазному, филистерскому миру несвободы. Именно поэтому посвящение на рукописи после ее чтения – «Лиле Юрьевне Брик» – означало, по сути, благодарность за понимание. Когда же появилось отдельное издание поэмы с подзаголовком «тетраптих» и с посвящением «Тебе, Лиля» (сентябрь 1915), эти слова говорили совершенно о другом. Сама форма обращения, интимная, подразумевающая только двоих, была построена как антитеза экспрессивной фразе «Мария, дай!»

Это была третья книга Маяковского (книга *Я!* вышла попечением Льва Шехтеля в 1913 году, трагедия *Владимир Маяковский* выпущена Д. Бурлюком в 1914 году), но посвящение появилось впервые. Известно, что на всех последующих поэмах, за исключением адресованной Российской Коммунистической партии поэмы В. И. Ленин, стояло посвящение Лиле Брик, оно было и на первом собрании сочинений поэта.

### *Семантика заглавия*

Вторым отдельным изданием *Облако в штанах* вышло во второй половине февраля 1918 года в московском издательстве «АСИС» («Ассоциация социалистического искусства»). В этом издании были восстановлены все ранее снятые цензурой строки и слова; тираж книги составил 1500 экземпляров, часть его была снабжена наклейкой на обложке: «2-е издание без цензуры». В отзыве на книгу Давид Бурлюк (под псевдонимом «Орасов») писал: «Насколько полнее, глубже, ярче это творение великого поэта теперь во всей полноте». Напротив, Вадим Шершеневич утверждал, что возвращенные стихи его разочаровали: «оказалось, что там было больше богоругания», чем «мощи богохульства». Однако «это не меняет нашего мнения об этой поэме как о лучшей книге Маяковского и как об одной из лучших книг этих лет».

Революционные лозунги, данные Маяковским в качестве литературной программы *Облака* в 1918 году, во многом предопределили ее дальнейшее восприятие и послереволюционные трактовки поэмы. С восстановлением цензурных изъятий произошел общий поворот в рецепции от любовной трагедии к поэме социального бунта. Отчаянные протесты поэта, его анархистские призывы в условиях революционной действительности обретали силу сбывшихся пророчеств.

По мысли В. Альфонсова, «революционный пафос “Облака” очевиден и без позднейшей подсказки самого Маяковского – его известного указания на четыре крика “долгой!” в четырех частях поэмы... По накалу бунтарства “Облако” – вершина...» (Альфонсов 1984: 198). Современные трактовки поэмы, не умаляя пафоса отрицания, значительно разнообразней. Философ Карл Кантор, увидел в стихах Маяковского «созвучья идей», близость христианскому гуманизму, социальным теориям Маркса. Поэма *Облако в штанах* в его понимании воплощает более универсальную идею: «Из неразделенной любви ему стала видна во всей обширности безлюбовность целого мира – общественная и космическая трагедия человеческого существования. Так в поэте пробудился пророк и апостол» (Кантор 2008: 282).

Вяч. Вс. Иванов уделяет особое внимание отражению в поэме ницшеанских идей сверхчеловека и христианского учения, богоборчеству Тринадцатого апостола. Цитируя строки «Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою!/ отсюда и до Аляски!», он пишет: «Отрицание бога у молодого Маяковского было настолько горячим, что оно само превращалось в подобие новой религии, где место древнего жертвоприношения занимало принесение в жертву бога» (Иванов 2007: 276).

Михаил Вайскопф рассматривает вечный сюжет «о возлюбленной и о мире, отобранных у Маяковского вселенским соперником (порой заменяемым реальным “мужем” как агентом или трагедийной ипостасью врага)». Призывая покончить с ним, установить гармонию, поэт готов к распятию, «распятию обновляющего Слова. Герой “Облака”, претерпев поражение – в борьбе за Марию, женщину с именем Богородицы, – развертывает программу грандиозного мщения», «социально-гностического бунта». (Вайскопф 1997: 79–80). Исследователь предлагает новую интерпретацию заглавия поэмы, устанавливая демонологические коннотации: «облако» в христианской традиции связано одновременно и с сакральной сферой, и с местопребыванием Сатаны: «Взойду на небо, выше звезд Божьих вознесу престол мой... взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему» (Ис. 14: 14).

Анализу заглавия поэмы посвящена отдельная глава книги Леонида Кациса «Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи», основанная на сближении раннего творчества поэта с мировосприятием В. В. Розанова, актуализации эротических мотивов. Помимо строчки из *Уединенного* («В вас мужского только... брюки...»), приведены и другие версии, например, автор считает, что поэма, из которой удалялись цензурой



такие значимые слова, как «Богоматерь», «Евангелие», «Иисус Христос», «Господин Бог», оказывалась, по ироничному замечанию Л. Кациса, «кастрированной» и превращалась из «мужчины» <очевидно, «Тринадцатого апостола» – В. Т.> в «облако в штанах». Воистину – трагедия!» (Кацис 2000: 82–83).

Принимая во внимание весьма убедительные трактовки заглавия поэмы, предлагаем к обсуждению иную версию заглавия «Облако в штанах». Вспомним, что выступая 25 марта 1930 года, Маяковский подчеркивал: «Я прочту вам отрывки из этой насмешки над писателями того времени» (Маяковский 12: 436). Именно утверждение творчества как позиции, единственно достойной человека во всех важных для него сферах жизни в противовес буржуазным, мещанским отношениям составляет художественно-философскую основу этого произведения. В свете этого в заголовочном комплексе поэмы образ в значительной мере теряет прямую коннотацию с характерным словоупотреблением – «штаны» здесь не признак половой принадлежности, как у Розанова, а идеальный образ поэта. Он сближается с «Чужестранцем» Шарля Бодлера:

«Что же любишь ты, странный чужеземец?

– Я люблю облака... облака, что плывут там, в вышине... дивные облака!»

В поэме мотив облака внутренне связан с образом человека: «Вдруг и тучи/и облачное прочее/подняло на небе невероятную качку,/ как будто расходятся белые рабочие,/ небу объявив озлобленную стачку» (Маяковский 1: 188). Здесь «небье лицо», «в облачных путях» кто-то «нежный». Вспомним, что в 1918 году в стихотворении «Тучкины штучки» Маяковский развивал мотив сходства-превращения облаков в людей: «Плыли по небу тучки./Тучек – четыре штучки:/ от первой до третьей – люди,/ четвертая была верблюдик...» (Маяковский 2013: 118). Многие в выборе заглавий поэмы проясняет Велимир Хлебников. Он называл Маяковского Облачным, подчеркивая этим стихийность его творческого самовыражения, ту «внимательную нежность, что и былым романтикам впору». Не случайно осенью 1915 года в драме Хлебникова *Ошибка смерти* появляется подзаголовок «Тринадцатый гость». Эта апелляция к поэме Маяковского имеет глубокий смысл и требует специального разговора.

Несомненно, в формуле – «от мяса бешеный» или «абсолютно нежный» – Маяковский выбирает: «нежный, как облако в штанах». В такой интерпретации образ приобретает смысл олицетворения и сближается с автопортретным стихотворением «Кофта фата», а через него с Пушкинским аллюзивным полем.

Н. И. Харджиев, анализируя стихотворение «Кофта фата» (в первой публикации – без заглавия), обратил внимание на начальную строку: «Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего...». Как предположил Н. И. Харджиев, источником этого образа мог быть эпиграф к первой главе повести Пушкина «Египетские ночи»:



«Что это за человек?» – «О, это большой талант; из своего голоса он делает все, что захочет». – «Ему бы следовало, сударыня, сделать из него штаны» (франц.).

Метафору Маяковского отметил Брюсов в обзоре «Год русской поэзии: апр. 1913 – апр. 1914», связывая ее с разговорным выражением «бархатный голос»: «Конечно, не хитро сочинить метафору...» По существу, «Кофта фата» – это автопортрет Маяковского:

Я сошью себе черные штаны  
из бархата голоса моего.  
Желтую кофту из трех аршин заката.  
По Невскому мира, по лошеным полосам его,  
профланирую шагом Дон-Жуана и фата. (Маяковский 2013: 31)

Стихотворение датируется началом января 1914 года. В комментарии 1-го тома *Полного собрания произведений* Маяковского указано, что Бенедикт Лившиц вспоминал о чтении Маяковским этого стихотворения на Первом в России вечере речетворцев. В это время была сшита желто-полосатая кофта «из трех аршин заката».

Желтая кофта стала знаком футуристического периода Маяковского. Так он изобразил себя на автопортрете (1913). «Кофта фата» открывала его первый сборник *Простое как мычание* (1916). *Кофта фата* – так называлась книга стихов Маяковского в 1918 году, не вышедшая в свет.

Рубеж 1913–1914 годов – это время начала работы над поэмой *Облако в штанах*: поэт укрупняет, по-новому разворачивает прежние образы, основанные на зрительных пластических ассоциациях, превращает метафоры в метаморфозы.

Слушайте!  
Проповедует,  
мечась и стена,  
сегодняшнего дня крикогубый Заратустра! (Маяковский 1955: 184)

В поэме *Облако в штанах* образы стихотворения «Кофта фата» становятся ключевыми, вновь обозначая автопортрет Маяковского. Но у желтой кофты меняется функция: к этому времени репрезентация поэта уже состоялась – из внешней рекламной оболочки желтая кофта становится сокровенным укрытием:

Хорошо, когда в желтую кофту  
душа от осмотров укутана!

То же происходит с образом Поэта, который собирался сшить себе «штаны из бархата голоса». Голос его окреп, и мы слышим, как в ответ на вопрос из «Египетских ночей» – «Что это за человек?» – он отвечает: «...не мужчина, а облако в штанах».

Поэма имела громадный успех. Часто поэт читал ее по просьбе слушателей на бис, сверх программы. О популярности *Облака в штанах* свидетельствует и письмо Маяковского в Госиздат от 30 мая 1926 года,

в котором он сообщает о том, что 16 тысяч экземпляров тиража третьего издания поэмы (1925) разошлись без остатка за несколько месяцев. Сколько бы Маяковский ни написал великолепных вещей после *Облака*, в глазах многих своих читателей и слушателей он всю жизнь оставался автором *Облака в штанах*.

Поэмой великолепных неожиданностей назвал *Облако в штанах* Виктор Ховин. Предпринятый нами текстологический и семантический анализ заголовочного комплекса поэмы свидетельствует о новых перспективах ее изучения и интерпретации.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Альфонсов В. «Эй, вы! небо!..». В *мире Маяковского*: В 2 т. Том 1. М., 1984.
- Брик Л. Ю. «Из воспоминаний». «Имя этой теме: любовь!» *Современницы о Маяковском*. М., 1993.
- Вайскопф М. *Во весь логос. Религия Маяковского*. М. – Иерусалим, 1997.
- Грозевская О. Н. «Воспоминания. 1943». Рукописно-документальный фонд Гос. музея В. В. Маяковского. КП №13300.
- Иванов Вяч. Вс. «Маяковский векам». В. Маяковский. *Флейта-позвоночник*. 1912–1917. М., 2007.
- Иванов Г. В. «Стихи в журналах, издательства, альманахи, кружки в 1915 году». *Аполлон* 1 (1916).
- Каменский В. В. *Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль Веснянки. Путь энтузиаста*. М.: Книга, 1990.
- Кантор К. *Тринадцатый апостол*. М., 2008.
- Кацис Л. Ф. *Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи*. М., 2000.
- Лентулов А. *Воспоминания*. М., 2014.
- Маяковский В. В. *Полное собрание произведений*: В 20 т. Т. 1. М.: Наука, 2013.
- Маяковский В. В. *Полное собрание сочинений*: В 13 т. М.: Худож. лит. Т. 1. 1955; Т. 12. 1960.
- Ховин В. «Великолепные неожиданности». *Очарованный странник*. Пг., 1915. Альманах зимний.
- Шершеневич В. *Свободный журнал* 3 (1916).
- Щеголева В. А. Год войны и бедствий: Дневник. ИМЛИ. Цит. по: Терехина В. Н. (сост.). *Владимир Маяковский глазами современниц*. СПб., 2014.

Вера Терјохина

#### ОБЛАК У ПАНТАЛОНАМА ИЛИ ТРИНАЕСТИ АПОСТОЛ? О НАСЛОВУ ПОЕМЕ В. МАЈАКОВСКОГ

#### Резиме

В чланку се оповргава уврежено мишљење настало под утицајем Мајаковског: да се poema *Облак у панталонама* у почетку звала *Тринаести апостол*. На основу текстолошке анализе у наслову се разоткривају алузије на Пушкина, мотивска веза с општим контекстом песниковог стваралаштва.

*Кључне речи*: Мајаковски, *Облак у панталонама*, наслов, текстологија, семантика.



Андрей Базилевский

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН  
wahazar@rambler.ru

## СТАНИСЛАВ ИГНАЦИЙ ВИТКЕВИЧ – ПАТРОН И ПРАКТИК ТРАНСАВАНГАРДА

Творчество польского художника, писателя, философа Станислава Игнация Виткевича (1885–1939) основано на амбивалентном, трагикомическом видении мира. Виткевич – контрнатуралист: он сосредоточен на вопросах онтологической сути; искусство понимает как движение от абсолюта к трансцендентной «чистой форме»; стремится выразить вечно ускользающую, неуловимую и неисчерпаемую «странность бытия» во имя приближения к метафизической тайне. Строит гротескный образ нарастающего противоречия, неустойчивого равновесия смыслов, исследует гипотетическую катастрофу в надежде найти выход из безвыходного положения. Теория и практика Виткевича соотносимы с экспрессионизмом и сюрреализмом, однако сходство не переходит в тождество. Многоаспектность видения, иронический критицизм его трансавангардистского мышления направлен на преодоление банальности, нарастающую интенсификацию выражения.

*Ключевые слова:* польская литература XX века, индивидуальная поэтическая система, трагикомический гротеск, экспрессионизм, сюрреализм, трансавангардистское мышление.

The creative opus of the Polish artist, writer and philosopher Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885–1939) is based on an ambivalent, tragicomical view of the world. Witkiewicz is a counternaturalist: he focuses on ontological issues; he understands arts as a movement from the absolute to the transcendental “pure form”; he strives to express the eluding and endless “wonder of existence” in order to get closed to the metaphysical secret. Witkiewicz constructs a grotesque image of an increasing opposition, unstable balance of sense, he investigates a hypothetical disaster hoping to find a way out of an impasse. Witkiewicz’s theory and practice can be compared to expressionism and surrealism but this similarity does not become congruence. A multi-angle view and ironic criticism of his transavant-garde opinion are directed at overcoming banality, at an amplified expression.

*Key words:* Polish literature of the 20<sup>th</sup> century, individualistic poetic system, tragicomical grotesque, expressionism, surrealism, transavant-garde opinion.

Оригинальное творчество и эксцентричный образ жизни С. И. Виткевича привлекали внимание современников, но его работа по большей части не находила у них сочувствия. Судьба художника сложилась как бы в подтверждение слов Мицкевича: «Нет ничего более желанного и более недоступного на земле, чем настоящий разговор». Всю жизнь он

искал «разговора по существу», но взгляд его был слишком пронизателен, а тон слишком искренен, чтобы он со своими неразрешимыми вопросами мог прийти к двору сколько-нибудь заметной части «образованного общества». Вот одна из причин того, что Виткевича почти не ставили и мало печатали, а тиражи его книг – и без того небольшие – шли в макулатуру. Редко имели успех и выставки, хотя как работающий на заказ портретист он был относительно популярен.

«Широкие слои» его не принимали, он слыл талантливый дилетантом, а его произведения – шедеврами дурного вкуса. В интеллектуальных кругах он имел вес, о нем довольно много писали, но в его работе видели чаще всего шарлатанский эксперимент и позерство. Необычен и странным для современников был его перифрастический метод работы со словом, «портивший» привычные знаки культуры. Относились к нему кто с почтительной настороженностью, кто с необоснованным превосходством. Какие только упреки ни бросали, приравняв личность Виткевича к гротескному дискурсу его произведений; накрепко и надолго пристали к нему ярлыки «апологета бессмыслицы», «сатаниста», «циника» и т.п.

С позиций мещанского эстетического кодекса и идеологического стандарта, Виткевич был чужаком: «Для одних я “нигилистический буржуй”, для других... нечто вроде большевистского агитатора. Амплитуда колебаний довольно широкая! Для одних искусство мое “религиозно”... для других – это абсолютные, притом программные, бредни» (Witkiewicz 1995: 197). Репутация Виткевича складывалась из разноречивых отзывов. Его воспринимали полярно, и тем самым общественное мнение, пытавшееся одернуть и приструнить писателя по самым разным поводам, выдало ему убедительное свидетельство неординарности.

«Погрешности» и «недочеты» творчества Виткевича могут раздражать литературных пуристов. Но он столь полно выразил себя в художественной работе, что оценки требуют применения особой шкалы. Виткевичу, торопившемуся записать видения, было не до того, чтоб заботиться о литературной безупречности записанного. Он руководствовался интересом целого, а не частностями, связанными с возможным неудовольствием читателей или зрителей, а тем паче критиков, потому и был, по его словам, «вешалкой для собак» (Witkiewicz 1995: 333). Кроме обвинений в безнравственности и смаковании абсурда Виткевичу чаще всего предъявлялся упрек в монотонности и скуке. Однако зная, что никакую серьезную проблему исчерпать до конца невозможно, он не боялся повторить и не без основания подозревал своих недоброжелателей в легковесности.

Враждебно были встречены и художественные произведения, и теория «чистой формы». Повинуясь внушающей силе названия, воззрения Виткевича нередко представляли как некий суперформализм, рафинированную издевку. Ему приходилось вести изнурительную полемику с блюстителями «правды жизни». Не надеясь, что его поймут без подсказки, Виткевич положил немало сил на комментирование собственных идей и полемические баталии. Отбиваясь от критики, он порой выражался

довольно резко. Суждения его часто не аналитичны, выпады конкретно не аргументированы. Преобладает тон иронично-менторского возражения некоему воображаемому оппоненту – человеческому типу. Противником был «клан воюющей собаки», ждущий от искусства сугубо эмоциональных потрясений. Мишенью – «улыбка кретина», способного воспринять новое, лишь когда оно санкционировано общим одобрением.

Подчас доставалось и тем, кто по сути был его единомышленником. Тон Виткевича звучал провокационно, а сам он укреплялся в мнении, что его слова – глас вопиющего в пустыне. И тем яростней принимался за дело, сознавая себя первопроходцем: «Когда идеи, к которым я пришел сам, начали пробиваться к нам в форме шпенглеризма и литературных карикатур Хаксли, то даже сферы, которые меня, с моими предостережениями, игнорировали, стали немножечко “bedenklich” к этим темам» (Witkiewicz 1993b: 336). Однако чаще его уделом было непонимание, отсюда – восприятие себя как одинокого бойца и тягчащая душу усталость. Он привык к недооценке своего творчества, но не скрывал, что предпочел бы легковесной критике приговор компетентного противника. Достойных «врагов» было немного, так что вполне трезво звучали его слова: «Я могу рассчитывать на справедливое суждение лишь посмертно, однако меня – реалиста, не верующего в личное бессмертие, – это уже мало интересует» (Witkiewicz 1976a: 445).

Одно время Виткевич участвовал в деятельности разных – не только авангардистских – литературно-художественных объединений. Был своим в региональном товариществе «Штука подгальянска». Выступал на вечерах футуристов, публиковал пьесы и статьи у конструктивистов в *Звроннице*, экспрессионистов в *Здруе* и *Чартаке*. В рамках «интеграции талантов», провозглашенной журналом *Скамандр*, сотрудничал и с этим сообществом умеренных новаторов, не исповедовавших никакого «изма». Как-то он даже заметил: «...Я очень хотел бы принадлежать исключительно к “Скамандру” и в своем одиночестве, которое под старость начинает быть немного утомительным, иметь свой угол и свою компанию» (Pięć pie... 1973: 4).

С 1918 по 1922 Виткевич тесно общался с группой художников и поэтов «Польские формисты», его даже считали ведущим теоретиком группы, хотя сам он полагал это недоразумением. «Я был принят Пронашко и Хвистеком в созданный тогда союз формистов и выставлялся вместе с ними, за что им глубоко благодарен, поскольку это был краткий отрезок времени, когда я не чувствовал себя в своей работе одиноким», – подводил он итог (Witkiewicz 1976a: 115). Дальнейший его путь – вновь странствие одиночки. Виткевич-старший считал, что искусство должно «обновляться, чтобы существовать. Если нельзя лучше – нужно всегда иначе» (Witkiewicz 1969: 205–206). Сын не только усвоил урок, но и пошел дальше.

В литературных произведениях Виткевич часто использовал кавычки, желая подчеркнуть дистанцию по отношению к «ужасным», «мерзким»,

«постыдным» в своей изношенности словам, к которым он вынужден прибегать. Его герои носят искусственные имена, где зашифровано множество аллюзий, их язык, как и язык автора, насыщен нагнетающими экспрессию приемами, тотально пародиен.

Уже в первом романе Виткевича по небу летали «гонфлоны и комблоны», а после в его прозе и драмах и вовсе стало тесно от всевозможных «мордофонов», «бамфлондрыг», «каламарапакс» и «физдрыгансов». Не говоря уже о целом спектре средств архаизации и иной речевой эксцентрики – вплоть до умышленного пустословия. Виткевич – опытный игрок речи, мастер стилиевой фактуры. Ему всякое лыко в строку, кстати приходится и лингвистическая эрудиция; порой он изъясняется макаронически – то на британский, то на германский, то на галльский, то на русский лад. Русские вкрапления, как и прочие, органично вписываются в синкретичный стиль Виткевича, расширяя диапазон выразительности.

К литературе Виткевич, как профессионал, пришел довольно поздно. Его становление предрасполагало к тому, чтобы воспринимать любое произведение – свое и чужое – по «анalogии с живописью». И в литературе, и в изобразительном творчестве он шел к трагикомическому гротеску через преодоление «академизма». Будучи незаурядным фотографом, в детстве и юности снимал битвы оловянных солдатиков, паровозы, пейзажи, портреты (сохранились его фото Сенкевича, Жеромского, Мицинского, Струга), словом – «жизнь как таковую»; позднее его снимки все более отдалялись от фиксации реальности к деформирующей аранжировке. В живописи и графике он постепенно разграничил несколько типов изобразительности, составляющих шкалу перехода от реалистической фигуративности к метапсихологической абстракции.

Виткевич прекрасно владел техникой, рисовал свободно, бегло, легко, в полном соответствии с собственным требованием: «Каждый художник должен хорошо рисовать, то есть: уметь сделать то, что он хочет, а не то, что само случайно выйдет» (Jakimowicz 1978: 85). В то же время его рисунок интуитивен, некаллиграфичен, «некрасив». В ранней графике – композициях углем и цветными мелками – форма нарочито примитивна, своей грубой упрощенностью выражает уродливые отношения и тяжкие ситуации, суть которых раскрыта в развернутых названиях («Поэт и куртизанка», «Истерички и их мужья», «Безумец, семья и врач», «Духота», «Дурные вести», «Погромщица», «Мать, бросающая детей», «Падшая женщина и лекарь», «Возвращение с похорон»).

После 1918 года виткевичевская графика – в основном небрежные карандашные рисунки на чем попало: наброски фантастически деформированных картин, где выступают человекообразные монстры, гибридные зверо- и птице-люди, персонификации различных характеров и общей родовой раздвоенности человека, его божественно-демонической нежно-жестокости природы.

Если в графике эволюция Виткевича вполне преемственна, то в живописи его развитие совершает качественный скачок. В ранние годы он



писал тонкого колорита пейзажи, сюжетные картины, психологические портреты, изредка натюрморты. От этих гармоничных работ, реалистических, хотя и декоративных, он перешел к «фантастическим композициям», к тому, что сам определил как свою единственно «существенную» работу в живописи. С середины 1910-х Виткевич увлечен «рисованием чудовищ». Мотивы, разрабатываемые им в станковых композициях и графике, – это эсхатологический круг: сотворение мира, борьба всего со всем, хаос, из которого всё рождается и в котором всё исчезает.

Здесь преобладает диссонансная красочная гамма, линии причудливо сплетаются на многоцветных поверхностях, образуя кричаще-экспрессивный узор – вариации одного и того же мотива – метаморфоз страдающей материи. Глубина пространства, разнообразие оттенков, четкая светотень, столь присущие раннему Виткевичу, в зрелых работах – исключение. Предметность нейтрализована динамикой насыщенных, контрастных цветов, плоскостностью изображения, напряженными гармониями форм и линий – то гибких, змеящихся, то резко изломанных, зигзагообразных.

Работы Виткевича-художника показывают мир сдвинутых пропорций, монстров, человеко-предметов и человеко-растений. Это лаборатория, где рождаются герои его литературных сочинений – дети кошмара и рефлексии. Его картины – то же отражение двойственности мира, попытка запечатлеть поток трансформаций странного бытия.

В 20–30-е годы он участвовал в десятках выставок в Закопане, Кракове, Львове, Варшаве, а также в парижской галерее «Мюзее крийон» (1922) и Осеннем салоне (1929). В 1930 прошла его персональная выставка в парижской «Галери Зак». Он мечтал о «мафии» новых художников, которая завоюет Европу, а потом триумфально вернется в Польшу, но ни того, ни другого не произошло. Успех его был умеренным, но работоспособность немислимой. Даже при том, что множество работ не сохранилось, сегодня в музеях и частных коллекциях их более тысячи. «Странная вещь: перестать писать гораздо труднее, чем начать», – лукаво сокрушался маэстро.

К середине 1920-х годов Виткевич, не состоявшийся, по собственной оценке, как художник «чистой формы», простился с масляными красками, забросил символические композиции и стал «психологическим портретистом»: «Я всего лишь портретист, т.е. использую средства живописи для раскрытия человеческой психологии». Работал он пастелью, карандашом, тушью, углем по цветной бумаге. Созданная им уникальная галерея насчитывала более двух тысяч работ. Подчас это серии из десятков портретов одного и того же человека.

Виткаций не заискивал перед публикой, и сделал ей лишь одну ироническую уступку, когда в 1925, демонстративно оставив «существенную» деятельность в изобразительном искусстве, основал «Портретную фирму С. И. Виткевич», в которой сам был единственным сотрудником. Его фиктивная фирма обслуживала имущих, чтобы философу было на что жить. Впрочем, он запрашивал весьма скромные гонорары. Номинально

услуги «фирмы» были не из дешевых (цены на портрет колебались от трети до целой «приличной зарплаты»), но фактически Виткевич уступал работы за полцены или отдавал бесплатно.

Виткевич – в манере профессионального фотографа – брал на себя обязательство выполнить заказ по выбору клиента. В «Уставе», регламентировавшем отношения мастера и заказчика, была строка: «Клиент должен быть доволен – недоразумения исключены». Нередко он помечал портреты буквами «Т. У.» («талант умер»). Однако вводилась и дистанция между сторонами договора: если портрет был отвергнут, «фирма» удерживала задаток, а продукт труда переходил в ее собственность. Согласно уставу, фирма «производила» портреты трех основных типов (имелись еще и подтипы): «прилизанные», «искривленные» и «приближенные к Чистой Форме».

Среди портретов первого типа (имитирующих) есть изображения на грани китча, однако при этом в них нередок фантастический фон, и два эти плана контрастно соотносены. В портрете второго типа, более обобщенном, деформирующем, черты модели становятся условными, голова укрупняется, тело превращается в своего рода цоколь, переживает причудливые изменения. В спонтанных абстрактно-экспрессивных работах, составляющих третий тип, метаморфозы разительны, сходство может отсутствовать вовсе: здесь цель – сам рисунок, сочетание парящих, искрящихся штрихов, передающих авторское видение психики позирующего.

Используя тесный кадр, устраняя подробности, экспрессивно прорабатывая лишь фрагменты лица, Виткевич – особенно в портретах второго и третьего типа – стремился заглянуть в потаенное, показать изменчивость души (те же цели он преследовал и в фотоработах). Рисунок Виткевича-портретиста красочен, насыщен, напряжен. Его манера опознаваема и суггестивна.

Однажды случилось ему, по заказу монахинь, нарисовать пастелью икону: образ Христа-судии, обнимающего крест, с земным шаром в правой руке, на фоне туманностей и галактик. Получив наличные, Виткевич, говорят, заметил: «А что я буду делать, если картина начнет творить чудеса? Ведь это противоречит моему мировоззрению!». Шутка в его духе, хотя он рассматривал взаимодействие космоса и человека не атеистически, а скорее пантеистически. Оттого и столь жестко проведена им грань между искусством и не-искусством: только первое способно раскрыть человеку глаза на его место во вселенной, запечатлеть «непостижимую красоту мира».

В его последнем романе – *Единственный выход* – упомянут шедевр главного героя – «Самозапускающиеся гнэмбиты» – воображаемое полотно, которое незачем писать, поскольку само название говорит о его «чистой форме». Точно так же о резкой литературности, драматической насыщенности композиций и набросков Виткевича, об их онирической поэтике, нацеленной на растормаживание подсознания, дают представ-

ление названия – концепты: «Всеобщее замешательство», «Бессилие диалектики», «Бесплодная решимость», «Безнадежная скука», «Угрызения совести», «Furia Adormentata», «Диалектика скотской метафизики», «Точное измерение мерзостей жизни», «Юность мальчика» «Любовь кухарки к эскимосу», «Страх перед любовью к шуту», «Мнимый трагик, девочка и трагический шут», «Дух самоубийцы и она», «Окаменение жены усталого болгарина», «Фиктивный портрет неизвестного гермафродита», «Проф. Олаф Свендсен взрастил ужасных монстров», «Прокурор Оскар Меллендорф, влюбившийся в свое морское чудище, нареченное в честь короля албанского – Зогу», «Псевдобуцефал, Омерзительным именуемый», «Черный сигнальщик с башен Пурибонга и его несуществующие чудовища», «Человек, жена которого снесла черное яйцо»...

Что ни название, то галлюцинация. Мелькание кадров кошмарного сна... «Первая прогулка принцессы после неудавшегося отравления», «Сатана искушает св. Терезу при содействии кельнера из Будапешта», «Человек, страдающий водянкой, подстерегает любовника своей жены», «Мой сын, его мать (но не моя жена) и любовница», «Семья альфонсов», «Начало оргии морских снобов», «Пустой человек, его женщина и соперник», «Мольбы идиота посреди морской бури», «Люэтик на распутье», «Сладчайший тиран за работой», «Простые люди наблюдают за игрищами добродушных демонов», «Оккультисты на неведомом астероиде», «Бесстыдство и негодование в Астрале», «Визит в сумасшедший дом», «Оттепель лица», «Видения профессора Вайншвабена под воздействием неозкситанса», «Астральное путешествие господина Морфинеску», «Махатма Виткац на клочке эктоплазмы вызвал малютку-призрака из далекого прошлого», «Дочь профессора Гротеску умоляет даровать жизнь пейотлевому чудищу Фульгуро Мадуро»... Или совсем простенько – «Сюрреалистическая картинка».

Ироничные, фантазмагорические названия внушают неожиданные образы – в соответствии с замыслом автора, сторонника «искусства, которое – конденсируя чувство единства и единственности личности – вводит нас в состояние специфического упоения Странностью Бытия». Сами названия способны заменить произведение, функционировать вместо него; их содержание – экспрессия метафизического чувства, вопреки обыденности влекущего к тайне.

В сознании потомков доминантой вклада Виткевича в искусство стало обновление театра и драматургии. Это совпадает с его эстетическими предпочтениями: театр он называл «храмом для переживания метафизического чувства». Вместе с тем очевидно, что театр – из всех искусств – наиболее далек от виткациева идеала чистой формы, способной запечатлеть экспрессию Единичной Сущности, тоскующей по Тайне Бытия. В силу своей природы театр обречен на постоянное вторжение жизненных элементов: сверх меры ими отягощенный, «воздушный шар Чистой Формы... едва влечется, задевая об землю» (Witkiewicz 1995: 43).

Кроме того, театр возник из обряда, и потому, как полагает Виткевич, «содержит в своей сути элемент распада, по предпосылкам своим находится как бы в постоянном, прогрессирующем упадке» (Witkiewicz 1995: 14).

В грозного соперника театра, убежден Виткевич, вырастет кино, хотя оно – «не искусство, и быть им не может». В грядущем пост-искусстве театру не суждена долгая жизнь: «Кинематограф может все что душе угодно – так не стоит ли за его безумное действие и бешеные образы отдать и так уже никому не нужную болтовню на сцене; есть ли резон трудиться, производя вещь столь адски сложную, как действительно сценическая театральная пьеса, перед лицом столь грозного соперника, каким является всевластное «кино»?». Столь уничижительное сопоставление связано с мнением Виткевича, что в XX веке театр предельно отступил от своих задач, почти слившись с жизнью.

Такого рода измену предназначению Виткевич находил «откровенным социальным свинством» и заявлял, что «ненавидит современный театр во всех его проявлениях». Среди этих проявлений – как театр традиционный, так и экспериментальный, к которому он настроен не менее сурово. И все же Виткевич считал, что у театра, единственного из искусств, еще есть перспектива развития. «...Пока он – нечто вроде увеличительного стекла жизни данного народа. Поэтому мы можем назвать жизнеспособными лишь те народы, которые сумели создать свой, творческий театр. В первом ряду следует здесь назвать Германию и Россию» (Witkiewicz 1976a: 522). Виткевич не был записным «театралом» и не вел предметной полемики с театральным движением, хотя из мимоходом брошенных замечаний явствует ощущавшаяся им творческая солидарность или неприятие конкретных режиссерских идей (скажем, Станиславского, Комиссаржевского или Евреинова).

Точка отталкивания для него вполне определена: «нехудожественность», то есть – «натурализм» и «иллюзионизм». Не вдаваясь в детали отрицаемого, он провозгласил, что театр нуждается в обновлении и предложил свой вариант – концепцию интегрального театра чистой формы. Его идеи оказались созвучны новаторским концепциям, реформировавшим облик сцены. Новое понимание театра раскрыто в статьях Виткевича конца 1910-х – начала 1920-х годов, собранных в книге *Teamp* (1922), но лучше всего выражено, пожалуй, в итоговой статье-завещании «О художественном театре» (1938): «Я требовал лишь свободы деформации действительности в театре во имя обогащения формальных ценностей... Пьеса должна быть скомпонована так, чтобы все элементы, по видимости несоединимые... все разнородности, якобы несводимые воедино, подчинились энергии художественного вдохновения драматурга, режиссера и актеров и стали общим произведением Чистой Формы всей труппы, в которую, как необходимый четвертый элемент зрелища, должна быть включена и публика» (Witkiewicz 1995: 377, 379).

В преодолении шаблонов «нехудожественности», по мнению Виткевича, важную роль играет каждая составляющая, однако, в первую

очередь, его театр – театр текста, и реформа театра для него более всего – реформа драмы. Он стремился дать материал для спектакля внелогического, свободного от «житейского содержания». Переняв и развив идею Выспанского: «действие происходит на сцене», – последовательно уводил зрителя от эмпирического смысла происходящего. Это достигается гротескным текстом, нарочито бутафорской сценографией, острающими приемами постановки, «бесстрастным» методом игры.

По убеждению Виткевича, автор «дает либретто»; драма – лишь «формальный скелет», «повод для представления» (Witkiewicz 1976b: 150). При этом режиссер не властен перекраивать основу: его задача – уловить «формальный тон» и создать конструктивную среду. В свою очередь, задача актера – «смысловая игра», нацеленная на остраченную подачу образа, динамику формы, поддержку абстрактно выраженной сценографической метафоры. Если «претензия натуралистического актера – воздействие его личности» (Witkiewicz 1995: 519), то в театре чистой формы актер не отождествляется с ролью, не живет на сцене, а играет образ и свое к нему отношение, и за счет этого персонаж также не является собой, а «играет» себя.

Все выразительные элементы сценического пространства указывают на конструкцию отношений смысла, ориентируют на «формальную идею», постигнув которую, актер выбирает тип опосредующего исполнения. Функция актера, подобного крэгговской «сверхмарионетке», становится «простым качеством» в ткани спектакля. «Актер как таковой не должен существовать; он должен быть таким же элементом целого, как красный цвет в картине» (Witkiewicz 1995: 36). При этом актер действительно творит – от его импровизации зависит не меньше, чем от режиссерского решения; по существу, в виткевичевском идеальном театре режиссирует вся труппа.

Собственно, Виткевич предлагал не столько возродить или заново создать театр, сколько дополнить его – иным, конкурентным по отношению к прочим видам, также имеющим право на существование. Он считал, что театр – место не только для развлечения и усвоения уроков жизни. Взгляд Виткевича был мировоззренчески мотивирован и целен. Отвергая культуру подавления и усреднения, он размышлял: «Возможно ли возникновение, хотя бы ненадолго, такой формы театра, в котором современный человек мог бы, независимо от угасших мифов и верований, переживать метафизические чувства, подобно тому как прежний человек испытывал их в связи с этими мифами и верованиями?» (Witkiewicz 1995: 16). Во времена преобладания внешних мифоидеологий он пытался найти соответствие древнему катарсису, новый путь к мистической инициации. Надеялся чистой формой активизировать архаику бессознательного, пробудить непосредственное ощущение тайны.

Своей целью Виткаций считал острачение эстетики, «освобождение театра от гнетущего призрака скуки, реализма и символизма и открытие новых горизонтов формы на сцене, через введение *психологической*

*фантастичности*» (Witkiewicz 1995: 278). Понятый современниками весьма неполно, он надеялся, что потомки не поддержат брошенных ему обвинений в том, что он своими «ироническими ребусами» «дает пощечину жизненной реальности» (Irzykowski 1965: 145). Верил, что театр будущего выучится иному языку: «Думаю, когда люди поймут, что театр это место для переживания искусства, а не для демонстрации жизни и воззрений на нее, теорию мою перестанут считать убийством театра и она поможет возникнуть театру сущностного типа».

Зная, что пьеса лишь на сцене обретает полноту бытия, и многого требуя от театра, Виткевич был не менее требователен к себе как драматург. Считая образцом приближения к чистой форме драматургию Шекспира, он не пытался выдать собственные сочинения за совершенство и не однажды говорил о том, что у него нет амбиций первопроходца: «Моего категорического тона в вопросах теории прошу не отождествлять с преувеличенно высоким мнением о собственных сценических пьесах. Я рассматриваю их как воплощение известного стремления, а не как уже достигнутую конечную цель».

Гротескно-деформирующая экспрессия «ненасытимо» требовала фантастики и абсурда. Виткаций различал четыре типа соотношений действия и высказывания на сцене: «1. действия, соответствующие высказываниям, имеющим жизненный смысл, 2. действия, не соответствующие высказываниям, имеющим смысл, 3. действия, определенным образом зависящие от высказываний без смысла, 4. полное расхождение бессмысленных действий и бессмысленных высказываний» (Witkiewicz 1974: 285). Теоретически он отдавал предпочтение деформирующим комбинациям, когда происходящее «бессмысленно, но необходимо», но на практике не был одержим крайностями, его пьесы далеки от такой, например, модели, предложенной во «Введении в теорию Чистой Формы в театре» (1919):

«Итак, появляются три фигуры в красном и кланяются неизвестно кому. Одна из них декламирует какие-то стихи (они должны казаться чем-то совершенно необходимым именно в этот момент). Входит благообразный старичок, ведя на поводке кота. До сих пор все происходило на фоне черного занавеса. Теперь занавес раздвигается, за ним виден итальянский пейзаж. Слышна органная музыка. Старичок о чем-то говорит с остальными – о чем-то соответствующем настроению всего предыдущего. Со столика падает стакан. Все бросаются на колени и плачут. Кроткий старичок преображается в разъяренного громилу и убивает маленькую девочку, которая только что вползла из-за левой кулисы. Тут же вбегает юноша приятной наружности и благодарит его за убийство; фигуры в красном поют и пляшут. Юноша рыдает над трупом девочки, говоря при этом неимоверно веселые вещи, после чего старичок опять становится кротким и добрым и смеется в уголке, произнося слова возвышенные и светлые... Итак – попросту сумасшедший дом? Или, точнее, – мозг сумасшедшего на сцене? Может, даже и так, но мы утверждаем,



что если этим методом написать пьесу всерьез и поставить ее надлежащим образом, можно создать вещь небывалой дотоле красоты...» (Witkiewicz 1995: 40).

Драмы Виткевича похожи на сон, но выстроены вполне рационально. При всей апологии искусства как удивительного сновидения и при всей ониричности драматургии Виткевича, у него нет ни одной пьесы, где «чистое становление на сцене» брало бы верх над четко очерченным замыслом, выливалось в экспрессионистическую аморфную патетику или в сюрреалистический автоматизм.

Драматургия Виткевича – отрицание не только традиционной театральности с ее атрибутами, но и сценичности как таковой – натуралистической ли, самой ли что ни на есть антиреалистической. В идеале он – за спектакль, в котором нет иных закономерностей, кроме логики самой формы становления, интуитивно угадываемой творцом. В действительности его сценические тексты подчинены логике занимающих его проблем. Авторские определения жанра пьес *Дюбал Вахазар* и *Водяная Курочка*, пожалуй, выражают наиболее важные характеристики его драматургии в целом: «неэвклидовы драмы», не следующие никаким внешним законам, раскрывают «сферическую трагедию» бесконечной повторяемости жизненных событий и неразрешимости противоречий.

Его драмы этически и философски нагружены, благодаря отказу от доктринерского вытягивания одной программной линии. Свой театр чистой формы Виткаций уподобил «мозгу сумасшедшего на сцене», и сумасшествие это – не что иное, как безоглядная дерзость постижения мира и образотворчества. Хитросплетения житейских коллизий менее всего заботят автора: он произвольно заполняет ими фактуру пьесы – ради нас, читателей и зрителей, – иначе мы не в силах воспринять то главное, ради чего все это писалось в действительности: чистую форму духа.

Скорее как пародия на деформирующую сверхэкспрессию и сверхусложненность, а не как указание на идеал, подано в романе *Ненасытимость* представление в авангардистском театрике Квинтофрона Вечоровича. Впечатления героя от спектакля поистине умопомрачительны: «Невозможно было поверить, что именно это ты только что видел своими глазами. Это был мозг законченного маньяка, увиденный в какой-то гипер-ультра-микроскоп, мозг Бога (если б у него был мозг и если б Бог сошел с ума), увиденный в обычную картонную трубку без стекол, мозг дьявола в момент примирения с Богом, увиденный невооруженным глазом, мозг закокаиленной крысы, как если б она вдруг осмыслила весь понятийный реализм Гуссерля». Инфернальное действие, подобное наркотическим галлюцинациям, видится герою романа предвестием безумия, захлестывающего мир – безумия, в которое неудержимо соскальзывает и он сам.

Виткевича перспектива самоотождествления с гибнущим миром нимало не привлекает. Теории лишь отчасти выражают его индивидуальность, а запечатленные в драмах образы неполно покрывают видимую ему картину, в чем он ясно отдает себе отчет и потому не стремится



вывести общий итог: «Подлинный художественный театр не переносит никакой тенденциозности, он должен от нее освободиться, поскольку чувство – враг артистизма, оно снижает его – если не убивает» (Witkiewicz 1976a: 522). Цель Виткевича – неутилитарное искусство; оно свободно от любого диктата и не может быть прикладным.

При глубоком «антиреализме» своих теорий Виткевич нередко организует текст вполне традиционно, тщательно выстраивает событийную фабулу, мастерски ведет психологический анализ. Его герои действуют в четко обрисованной среде и внятных ситуациях; диалог развит в динамичную систему смысловых импульсов, позволяющих создать индивидуализированные характеры.

Необогатенная, «житейская» речь была бы тут бессильна. Язык пьес Виткевича, по словам Т. Боя-Желенского, – «растрепанный и неумытый» (Boy-Żeleński 1958: 73). Идет игра на всех лексических регистрах, снята обособленность стилей, изжит страх эклектизма, все сочетается со всем. Причудливая знаковая вязь, синтаксические нагромождения, архаизация, неологизмы, макаронические имена-кентавры, иноязычные вкрапления, арго, звукоподражательная брань – речевой камертон для настройки восприятия на специфику фантазии Виткевича, на его манеру комически-сниженного выражения серьезных проблем.

Нарочито штампованные герои «неэвклидовых драм», «сферических трагедий» и «комедий с трупами» говорит языком автора об идеях, которые он сталкивает, чтобы обнажить их неполноту. Драмы Виткевича – театр в театре, где выступают знаки знаков: густая сеть намеков, зачастую пародийных отсылок к стилю эпохи, мир в двойных кавычках, полигон интеллектуальных страстей. Его фантазии – театрализованный процесс мышления. Невероятная смесь бульварного фарса, будуарной драмы, ученого трактата и чистого нонсенса, – такова саркастическая ткань драматургии, которую он рассматривал как литературную основу для театра мысли, философской антиутопии.

Автор, как и его герои – страдающий посредник в распре между старым и новым временем. На фоне событийной фантазмагии в его «метафизическом сверхкабаре» (выражение Т. Боя-Желенского, Boy-Żeleński 1958: 70) идет философское расследование причин деградации. Авторская позиция выражена здесь не только в столкновении действий и реплик, а порой и прямо – через экспозицию, ремарки, прологи, сноски. В своих утрированно-литературных пьесах автор высмеивает и героев, и самого себя, и театральную традицию (акцентируя банальность используемых приемов). У него все больше трюков и аттракционов: Виткевич словно хочет доказать сценичность своих пьес и опровергнуть легенду об их некассовости. Автор-поэт – вне и над текстом: он словно видит сон о собственном кошмаре. Он спускается к нам, чтобы, страдая вместе с нами, перекинуть мостик к потаенной сути.

Вкус к перекраиванию традиции, ставший опорой оригинальных произведений Виткевича, не подвел его и применительно к собственному

творчеству. Автопародии начала 20-х годов: сатирический эскиз нравов закопанской богемы *Негатив скетча*, гротескные микротрагедии *Редемпторы* и *Роман шизофреника*, – своеобразная самозащита писателя, реплика в ответ на обывательские суждения о нём и его искусстве. Здесь концентрированно представлены особенности стиля виткевичевской драматургии, кочующие типы героев, основные темы. В этих сценических шутках он утрирует свои поэтические приемы, сознательно подчеркивая то, чем его не раз попрекали – пристрастие к изображению мира как мельтешения нелепостей. Между тем картина хаоса в его драматургии не есть отражение хаоса в его сознании.

Конец истории – вечно модная тема, ее интерпретаторам несть числа. Среди них не последний – Виткевич со своими антиутопиями, рисующими затяжную, полную потрясений стадию перехода к «новому миру», осложненного деструктивными матрицами поведения людей. В произведениях Виткевича вскрыта растущая психическая опухоль – отсюда их нарастающая образная емкость. Его пьесы не привязаны к конкретному месту и времени; редкими исключениями подчеркнут контраст с фантастичностью происходящего. Многозначность и неясность – знак неразрешенности противоречий. Никакая интерпретация не исчерпывает смысла этих текстов, их значимость растет по мере развития реальности. То, что современники порой принимали за графоманию, оказалось предвидением, дающим проекции на множество ситуаций.

Подняться над эмпирической правдой ради полного знания – так Виткевич понимал смысл искусства. Его пьесы – как зрелищные, так и лишённые внешней эффектности и событийного размаха, – организованы по принципу дополнительности, взаимоопровержения трактовок, а речевая ткань их так плотна, что иногда уместней назвать их сценическими трактатами. Диалог – средство смыслового контрапункта, с точки зрения действия он зачастую не функционален. События развиваются как бы сами по себе.

Благодаря тонкой возгонке жизненного материала пьесы Виткевича непрямолинейны, лишены навязчивой аллюзионности, хотя автор отнюдь не чурался проблем эпохи. Они подтверждают уверенность писателя в том, что если театр не прикован к жизни, его общественное значение только возрастает. Динамическая гармония диссонансов выявляет в реальности странное, нелепое, механическое, переродившееся. Драматургия Виткевича – метатекст, изобилующий смысловыми сцеплениями, пронизанный сетью внутренних связей, многообразно включенный в контекст его творчества и мировой культуры.

Виткевич смешивает, точно алхимик, множество компонентов, чтобы получить нечто новое. Свобода обращения с традицией обоснована его пониманием художественной ценности: «Новизна формы – не только в материале как таковом, но в его организации. В театре мы оперируем и будем оперировать определенными, известными ранее элементами действий и высказываний» (Witkiewicz 1995: 321–322). Блеск формы для него фактически несравненно менее значим, чем красота игры смыслов.

Открытия совершаются словно невзначай, на фоне серийных сценических положений.

Смешение пространственно-временных пластов, метафоризм и асимметрия визуальной среды, нарушения причинности, неравномерность темпа, эссеизм диалогов и фантастика речевой экспрессии, мигающий свет и загадочные звуки за кулисами, сочетание грубой театральности с утонченной интеллектуальностью, – все служит тому, чтобы подчеркнуть: перед нами театр иной, отличный от воссоздающего, выражающий глубинные противоречия человеческой природы. Не только герои чувствуют себя здесь «как во сне».

Драматургия Виткевича основана на амбивалентном, трагикомическом видении мира. Демонстрируя неизбежность крушения замкнутой антиреальности, Виткевич дал прогноз от противного, построил образ нарастающего противоречия, исследовал гипотетическую катастрофу в надежде ее предотвратить. Его метод – объединение противоположностей – соответствует самой жизни, ироничной, самоопровергающей в каждом проявлении. Гротескная многослойность образов становится отрицанием банальности, позволяет писателю добиться неустойчивого равновесия смыслов, идейной открытости и тем самым выразить надежду на выход из безвыходного положения.

Романы Виткация так же далеки от «нормальной» беллетристики, как его пьесы – от привычного современникам театра. В свое время они ошеломили читателя шокирующим «смешением материй». Все они – решительно не бестселлеры, не из числа «хорошо написанных». В них нет архитектурной стройности, прозрачности и легкости стиля. Их бранили и бранят за манерность, описательность, громоздкость, импровизационность. Виткевич отводил роману роль жанра эстетически «неполноценного» – вместилища, которое писатель вправе набить чем угодно. Его формула: роман – «мешок всех вещей» (Witkiewicz 1976a: 470). Однако в вызывающем несовершенстве этих текстов есть умысел. Жанр существенно трансформирован Виткевичем, поэтому упреки с нормативных позиций не имеют смысла.

Взаимопонимание с читателем волнует автора меньше, чем критика жанра, и неизмеримо меньше, чем фиксация эпического порыва – впрочем, весьма своеобразного, подчиненного «метафизической» сверхзадаче. В свой «роман-мешок» он «впихнул» прежде всего философское эссе. Как в прозе Просвещения, у него сюжет – иллюстрация, парабола идеи, а не объективное повествование. Вокруг более или менее избитого событийного клише, по поводу некоего элементарного «случая из жизни» разворачивается композиция с отступлениями. Текст мотивирован внесюжетно, пронизан пространными, в том числе внутренними, монологами, диалогами-дискуссиями, оценочным, зачастую язвительным, авторским комментарием. Дискуссионно-аналитическое начало иной раз отступает, но чаще теснит события, становясь плотью произведения.

Виткевич-теоретик видел специфику романа в воздействии как образами, так и умозаключениями. По его мнению, в романе, отягощенном предметностью, эстетически «несущественными» элементами, форма производна от задач описания действительности (подлинной или мнимой), композиция же – вещь второстепенная, подчинена «интенсивности» и спонтанности выражения. Здесь доминирует жизненное содержание, а единство эстетического впечатления, прямое воздействие конструкции исключены из-за протяженности текста. Роман – выходя за пределы чистой формы – противостоит искусству слова, относится скорее к искусству мысли, хотя отдельные его фрагменты могут являться автономными художественными сущностями.

Виткевич так поясняет свой подход: «Я не опускаюсь до житейских анекдотов, но пытаюсь (быть может, неудачно) создать тип интеллектуального романа, притом философского, – такой роман я бы и сам хотел прочесть, да его нет, оттого и пишу, а не ради денег и признания, потому что ни того, ни другого все равно никогда не будет» (Witkiewicz 1993a: 186). В его иерархии романов высшая ступень, обозначенная как недостижимый идеал, – текст, в котором сама форма выражает воззрения автора, открыто не сформулированные. «Я за крайний реализм в романе, – замечает он, – но за реализм, напоенный глубокой метафизикой» (Witkiewicz 1976b: 429).

Новаторство Виткевича укоренено в прошлом, он – наследник и продолжатель традиции – солидарен с уходящим искусством в его приверженности индивидуальным художественным ценностям. «Профильтровав» (Kłossowicz 1965: 210) сквозь свое творчество множество импульсов, он прослыл чуть ли не свержавангардистом, но недалеко от истины и те, кто считает его скорее «художником арьергарда» (Piotrowski 1985: 109). Виткевич везде был аутсайдером, все течения воспринимая с интересом, но не отождествляя свое творчество ни с одним из них. В его «игре с искусством» (Sztaba 1982) тяга к новизне сочеталась со здоровым консерватизмом: во всех течениях что-то было не так, ибо они стремились превратиться в учения-кодексы о правилах творчества.

Его эстетика – реакция на предшествующие установки изобразительности и дидактизма. Он был убежден, что искусство есть нечто большее, чем «окошко в мир», чем воспроизведение и критика действительности, «непосредственное поучение и возвышение человечества» (Witkiewicz 1976b: 56). Существен и аспект отказа от соперничества с мастерами: «после Толстого, Мопассана, Флобера, Конрада, Достоевского, Жеромского и еще нескольких стоит ли стараться изображать жизнь как таковую, уже изображенную ими с таким невероятным совершенством?» (Witkiewicz 1993a: 155).

Виткевич – контрнатуралист. Он сосредоточен на вопросах онтологической сути. Творчество он воспринимал как движение от абсолюта к трансцендентной форме – это общий исток воззрений Виткевича и многих

концепций авангарда, в окружении которых складывались его теории. Миссию искусства он видел в том, чтобы «преодолеть обычную житейскую точку зрения» (Witkiewicz 1976b: 427), попытаться выразить «странность бытия» во имя надежды на приближение к тайне. Его поглощала идея одоления небытия – он надеялся на способность искусства тормозить деградацию, ослаблять безумие человечества. Был уверен в праве художника всё кроить на свой лад, вне каких бы то ни было прописей, презирал миметизм с его тавтологическим выхолащиванием смысла: «Случалось, и я зарабатывал деньги, делая рисунки с фотокарточек или так называемые «прилизанные» портреты, но... я не провозглашал манифестов о значительности фотографически-вылизанных изображений, относясь к этому делу, как к рубке дров или переноске багажа в порту» (Witkiewicz 1974: 399).

В новом искусстве он полагал неизбежным «неистовство форм», однако был сторонником созидательной художественности, а не пересмешничества, когда «мысль, планомерно издерганная воздушным шаром острот, становится все легковесней и легковесней, пока в конце концов не погибнет незаметно для того, кто ее произвел на свет... а дальше острота уже сама по себе до полного беспамятства волочит пустую голову остряка по целине интеллекта» (Witkiewicz 1976a: 19).

Футуристы корили Виткевича за отсутствие «воли к алогизму» (якобы вопреки его же собственным теориям), упрекали его произведения в избытке смысла. Он – ценя отдельные творения футуристов – заявлял, что у них «отвратительный футуристический нонсенс все больше вытесняет чистую форму» (Witkiewicz 1974: 400) и подчеркивал, что его эстетические позиции «диаметрально противоположны» (Witkiewicz 1976a: 119). В отличие от иронизирующих «прагматистов» (из одноименной пьесы) он допускал возникновение в будущем чего-то, тогда еще немыслимого («нечто среднее между непространственной скульптурой и застывшей в воздухе музыкой»), но оставался сторонником эстетической меры, стремился отмежеваться от «бессмыслицы».

По Виткевичу, всякий элемент реальности внутри произведения может быть деформирован в интересах целого, однако «программное искажение нормальных форм, намеренный абсурд в поэзии или в театре – явление крайне удручающее. Деформация ради деформации, абсурд ради абсурда, не оправданные требованиями Чистой Формы, достойны самого сурового осуждения» (Witkiewicz 1993b: 232). Хаос антиискусства отпугивал его, и он не раз и не два возвращался к этой теме: «Повторяю еще раз: высвобождение Искусства из-под спуда категорий логического и житейского смысла открывает новые, неизведанные горизонты композиции, то есть Чистой Формы. Но Искусство должно делать это всерьез. Если же абсурд ничего не даст в формальных измерениях, окажется абсурдом ради абсурда, то есть абсурдом реалистическим, вырастет злокачественная опухоль на теле Искусства, ничем не лучше реализма, и следует стараться ее радикально удалить, пока она не перекинулась на следующие поколения художников» (Witkiewicz 1976b: 14).

Такая позиция предопределяла практическое неучастие Виткевича в групповом авангардистском движении. Виткевич, противник «деструктивной работы шакалов дадаизма и сознательных шарлатанов» (Witkiewicz 1974: 402), издевался над претенциозными имитациями гениальности, ведущими к «неопсевдокретинизму».

В 1921 году он вместе с друзьями-художниками анонимно издал в Закопане откровенно пародийную «однодневку» *Лакмусовая бумажка* – как «противоядие против этих явлений, memento для заблудших художников и предостережение публике» (Witkiewicz 1974: 204). Все тексты четырехполосной листовки: стихи, фрагменты прозы, афоризмы, скетч, – были подписаны псевдонимами, намекавшими на значимые имена авангарда (Тристан Тцара, Марсель Дюшан, Тео ван Дусбург).

Виткаций считал эту публикацию акцией протеста против манерной претенциозности псевдоноваторства. Он поместил там шутовской «Манифест (Фест-мани)», насмехаясь над теми, кто обожествлял ломку канонов, и этим создал новые ограничения. Декларация «чистоблефизма» («пюрблягизма») – один из ключей к парадоксальному пространству виткевичевского мира, полного мрачных предчувствий, но и жизнерадостной игры.

Виткевич – не сторонник абстрактных спекуляций на тему искусства. Его эстетика не претендует быть программой, она не столько плод умозрения, сколько рефлексия по поводу уже сделанного, концептуализация собственного практического опыта, которому, впрочем, он не придавал абсолютного значения.

Виткевич многократно подчеркивал, что программы неизбежно влекут за собой стереотипизацию новаторства, подделку под ранее открытое: «программность исключает искренность, которая является существеннейшим элементом всякого творчества» (Witkiewicz 1974: 96). Он вовсе не стремился педантично воплотить свои теории в жизнь: «Нельзя, по-моему, опередить самого себя в художественном развитии, выдумав стиль, трактовку формы либо новые виды частных эффектов до создания произведения. Существенно будет лишь то, что возникнет в связи с формирующейся общей концепцией» (Witkiewicz 1974: 404).

Автор теории «чистой формы» ясно говорил: «Я никогда не пытаюсь применить теорию в своих произведениях. Творчество и теория связаны функционально. Мне никогда не хотелось быть теоретиком никакого художественного направления» (Witkiewicz 1976a: 519). Тем не менее в контексте своего времени Виткевич оказался фигурой, воплотившей черты нескольких течений.

Трагизм историко-культурной концепции свидетельствует о мировоззренческом родстве Виткевича с экспрессионизмом: он также исходил из апологетического представления о духовной сущности человека, утрачиваемой в процессе общественного развития. Экспрессионистичны и его воззрения на искусство как выражение внутренней перцепции, как объективацию метафизического чувства, приближающего к тайне бытия.



Однако этике Виткевича чуждо утверждение мессианского превосходства художника над бездуховной массой: Виткевич не снисходит до человечества, а отождествляет себя с ним.

Неприемлемы для него и пренебрежение трансцендентным значением формы, идея искусства как «диаграммы души». Он возражает против отношения к форме только как к средству экспрессии, а «не как цели в себе». Виткевич знал, что искусство возникает, лишь когда свобода формы подчиняется замыслу. Для него естественен рациональный подход к композиционной разработке материала. «В этом состоит ошибка теории экспрессионизма, – замечал Виткевич, – не мешающая тому, что среди представителей этого направления есть гениальные творцы чистой формы» (Witkiewicz 1976b: 4).

Его сближает с экспрессионизмом острота видения, интенсивность выражения. Автор драм, действие которых он мечтал в пределе подчинить логике «процесса становления», подчеркивал самоценность формальной динамики, видя в «чистой форме» на следствие субъективного самовысказывания, но объективное проявление «странности бытия». Язык искусства, по его мнению, безотносителен к реальности, «точка зрения жизни» незначима при эстетическом переживании: «Ошибку в теории совершают экспрессионисты, которые жизненную странность своих произведений... оправдывают, уверяя, будто выражают новые, неизвестные или более сложные психические состояния либо такой взгляд на вещи, выражением коего прежде искусство себя не утруждало» (Witkiewicz 1976a: 120).

Об ироническом отношении Виткевича к экспрессионизму красноречиво свидетельствуют снижения, характерные для его литературных произведений, – от пародийной имитации гиперболического стиля и параллельной риторики до сатиры на «псевдо-титанов» и «художников жизни». Тем не менее известны его рекомендации режиссерам ставить пьесы Голла (в переписке Виткевича есть упоминание о том, что он перевел одну из них), Газенклевера, Унру и других. *Сонату призраков* Стриндберга он сам поставил в своем недолго существовавшем театре.

Виткевич высоко ценил работы художников-экспрессионистов, в частности, Кандинского. Изобразительные композиции и портреты Виткевича с их психологической утрировкой, дисгармоничными цветами, резким рисунком дают повод для соотнесения с экспрессионизмом – не меньший, чем литературное наследие. Значимо и его участие, во многом, впрочем, полемическое, в деятельности тяготевшего к экспрессионизму содружества «формистов».

Виткаций был на стороне творчества, свободного от канонов, в том числе антиканонов. Он не занимался постулирующей эстетикой, его теории имеют общеметодологический характер. Однако все же он пару раз обмолвился, что его идеал художественности связан с обобщенным, антинатуралистическим «гиперреализмом» (разумеется, не в ныне принятом смысле). И это может служить аргументом за то, чтоб включить творчество Виткевича в сферу сюрреализма, хотя его теории сложились, а главные



произведения были написаны раньше, чем сюрреализм конституировался как течение.

Об отчетливо пресюрреалистической поэме Вата «Я с одной стороны и я с другой стороны...» Виткевич замечал, что это мешок, куда без разбора свалены россыпи самоцветов, а потому разгадать смысл целого невозможно. Вроде бы осуждая автора за неумное выдумывание «языковых страннотварей», Виткевич в то же время поддерживал «новую логику» творчества, явленную в поэме (ему принадлежала единственная рецензия на это сочинение).

Впоследствии Виткевич то корректировал само понятие, то всерьез критиковал «реальный» сюрреализм, то задибался, посмеивался над ним как над разновидностью «пюрблягизма». При этом он отдавал себе отчет, что во многом к данному явлению близок. Открытость разнородному, несводимость воедино придавала его творчеству сюрреалистический оттенок. Кроме всего прочего Виткевича роднила с сюрреалистами репутация эксцентрика и мистификатора, умение эпатировать, генерировать вокруг себя поле скандала.

В эстетико-философской концепции Виткевича ключевое место отдано человеческой единичной сущности; постигаемая ею тайна бытия – как единство противоположностей и взаимодополнений – подобна искомым сюрреалистами над-реальности. Чистая форма искусства призвана выразить вечно ускользающую, неуловимую и неисчерпаемую «странность бытия», пробудить метафизическое восприятие мира. В виткевичевской систематике художественных направлений сюрреализм предстает как высшая ступень новейшей «формальной» тенденции, начатой кубизмом: «Последний побег, пущенный реализмом, – сюрреализм – показывает мир разнообразно деформированным и окарикатуренным; это финал последних судорог формальной живописи, которая изначально возникла как здоровая реакция против импрессионизма» (Witkiewicz 1976b: 138).

В теории Виткевича доминирует проблема соотношения разума и видения. В его художественной практике главное – обеспечить суггестивность произведения и создать ощущение необходимости конструкции, реализовать то, что он назвал однажды (устаами героя *Сапожников*) «странной сюрреалистической необходимостью в произвольности». Убежденный, что «интеллект – лишь машина, запряженная в работу» (Witkiewicz 1974: 39), он – сторонник спонтанной экспрессии; его раздражает тип художника-«мозговика». Деятельность Виткация сопоставима с сюрреализмом – помимо образности – благодаря принципу психического автоматизма. Он отмечал, что его картины «пишутся не холодно, а напротив – в абсолютно бессознательном состоянии». При этом его буйное воображение проверено анализом: он сознательно комбинирует знаки подсознания. Однако местами литературные тексты Виткация своей нарочитой неотделанностью напоминают автоматическую запись. Стихийного сюрреалиста выдает в нем и пристрастие к фиксации сновидений.

«Сюрреалистичен» он и в своем осторожном отношении к беспредметной визуальности: абсолютная экспрессия требует формы, не сводимой к абстракции. При этом Виткевич порывает с жизнеподобием, прибегает к отчуждению, «совершенно свободной деформации» жизненного материала. В ткани его искусства синтезированы забытые «бывшие качества» и «качества ожидания», здесь царствует трагикомический гротеск.

В романе *Ненасытимость* Виткевич характеризовал спектакль в авангардистском театре как «сюрреалистический», уточняя: «но не в том смысле, который вкладывает в это ужасная банда парижских врунов, предугаданная нашими чистоблефистами в “Лакмусовой бумажке” еще в 1921 году». Эстетическую возможность, упущенную искусством его времени, в частности, футуризмом, Виткевич и обозначил как «гиперреализм», пояснив: «Я не использую этот термин в значении французского литературного “surréalisme”, где слишком много “дада” и абсолютно отсутствует существенная изобретательность на фоне полной опустошенности» (Witkiewicz 1993б: 182). Время дало слову иное наполнение, однако суть критики ясна.

Единственным известным ему «гиперреалистом» Виткевич назвал «живописца-нехудожника» Рафала Мальчевского (добавив, что не знает, есть ли подобное за границей). А о метафорической живописи высоко ценимого им Бронислава Линке писал так: «Единственное известное мне слово, которое (как говорят) “так и просится на язык” при взгляде на работы Линке, – “сюрреализм”... Не будь этот термин так банализирован и расширен невероятной пестротой его проявлений во Франции, он бы вполне соответствовал тому, что хочется выразить этим словом» (Witkiewicz 1995: 110).

Виткевич находил, что искусство «кончилось на сюрреалистах» (Witkiewicz 1993а: 144), понимая сюрреализм двояко: и как предел «озверения формы», и как взгляд, проникающий за действительность, в глубь бытия. Парадоксально выраженная солидарность с сюрреализмом в поиске иной реальности звучит в одной из последних статей: «Искусство вообще кончается в обличье нового искусства, последний рубеж которого – сюрреализм – по сути не есть нечто чисто художественное, несмотря на своего рода подлинное величие некоторых его проявлений...» (Witkiewicz 1976а: 115). Пожалуй, он сочувствовал сюрреалистическому пониманию искусства как элемента нового мира, но не мог разделить его утопический пафос.

В противовес сюрреализму, Виткевич – антиутопист, саркастичный критик иллюзий. Он полагал, что цивилизация неуклонно толкает человечество к упадку; на первом плане в его произведениях – утрата духовных основ жизни, скука и тривиальность «искусственного бытия». Виткевич предвосхитил эпоху смятения умов и массовой культуры. Он стремился приостановить разрастание в обществе механистических связей, дискредитировать возобладавший прагматизм. Однако и не помышлял о тотальном возрождении творческих сил личности и человечества в целом.

Теория искусства и многообразная практика этого художника-философа соотносимы с многим, хотя непосредственные влияния часто либо исключены, либо минимальны, а сходство обманчиво и не переходит в тождество.

Так почти всегда обстояло дело с большими художниками, даже и с теми, вокруг кого складывались программные группы авангарда. Создав общество единомышленников, насытив атмосферу энергией своего видения, они, сразу или помедлив, до конца или отчасти, все же расставались со своим детищем, уходили в иное, потому что прежнее превращалось в помеху на их пути. Те же, кому не суждено было объединить других, оставались одиночками, однако порой – как в случае Виткевича – их творчество словно «заменяло собой» в национальном искусстве целые направления.

Виткевич «перескочил» через авангард. Его трансавангардизм – это реалистическая почва, символистские корни, экспрессионистский темперамент, сюрреалистическое воображение. А теоретизирование его имело практическую цель – создать систему понятий для общения между художником, критикой и публикой. Он требовал от литературы одного – «чтоб она не была тепленькой водицей», а у литераторов были «открыты мозги» (Witkiewicz 1976a: 386).

«Если уж существует литература, так пусть она создается в максимальном напряжении духа, и тогда даже естественная смерть ее будет чем-то прекрасным, а не тихим гниением при жизни» (Witkiewicz 1976b: 436). Виткевич неустанно боролся с критикой, полагающейся на интуицию, – в этой борьбе было даже нечто сварливо-начетническое. Отсутствие «интеллектуального скелета» (Witkiewicz 1976b: 435) он считал главной причиной критического бессилия. Философское «меню», рекомендуемое им критикам, включало яд и противоядие – взаимодополняющие пары идей, стимулирующие аналитическое творчество, которое не есть «декламация логических формул или набивка их уже готовым фаршем»: философские схемы «загораются жизнью», лишь когда они «действительно завоеваны»; «логический тренинг» позволяет «извлечь из ума скрытые в нем сокровища» (Witkiewicz 1976b: 432).

В своих сценических и прозаических антиутопиях Виткевич изобразил жизнь «бывших людей» в канун, во время и после революции, которая кладет конец индивидуализму, заменяя его «нивелистической» общностью бездуховных существ. Аристократы и декаденты, превыше всего жаждущие ощутить «странность бытия», бросаются в вихрь впечатлений и гибнут или сходят с ума в момент катаклизма. Правящий героями императив неутолимой «метафизической жажды» под влиянием контекста обретает чисто шутовской характер. События остранены нарочитым смешением стилей, языковым бурлеском, постоянным авторским вмешательством и язвительным комментарием.

Отчуждение, «механизация» человечества, прогрессирующее духовное оскудение гиперболизированно выражены в разрыве с правдопо-

добием, в жесткой, пародирующей деформации, умножении странности на службе «чистой формы». Сама экспрессивная изобразительность, лежащая в основе виткевичевского гротеска, подвергается осмеянию и снижению, как и теоретические идеи, составляющие суть эстетико-философских концепций автора.

Виткаций исходил из того, что общий износ культуры требует постоянного преодоления банальности, нарастающей интенсификации выражения. Поэтому принципом его художественного мира стал гротеск: странность бытия отразилась в системе кривых зеркал. Многоаспектность видения, иронический критицизм трансавангардистского мышления органично – и генетически, и типологически – связывают Виткевича с русской культурой эпохи социальных и артистических революций. Не случайно на рубеже XX–XXI веков его творчество обрело наконец известность и в России, причем литературные сочинения представлены здесь, пожалуй, шире, чем в переводе на какой-либо другой язык (Виткевич 1999–2013).

Думая о Виткевиче, уместно вспомнить бетховенские слова: «Нет правила, которое нельзя было бы нарушить во имя чего-то более прекрасного». Конец искусства предрекали не однажды, но гибли только его формы: менялось бытие, а не суть. Искусство не стало ни примитивней, ни совершенней; его высшие точки – ряд, рассредоточенный во времени. Духовность не угасает в человечестве, искусство длится.

Образы и мысли Виткевича продолжают воздействовать, их адресат – завтра. Его гены работают в искусстве, ошибки его плодотворны, как и открытия. Потомками он воспринят как современник. Новые поколения читают Виткация сквозь призму своего опыта, он стал их спутником на пути познания. Мы – его пра(пра)внуки, но что мы поняли лучше, чем он, – если мы не гриновские «ревнителы простоты»? Проблемы, мучавшие его, не просто актуальны – порой они еще только осознаются как проблемы всего человечества.

В конце века, во времена нарастающего словоизвержения и болезненной виртуализации понятий, становится все более актуальной проблема онтологического достоинства человека во вселенной. Вопрос личностной подлинности и ее имитации, мотив «метафизической» нереализованности индивида как причины агрессии звучит сегодня с неоспоримой отчетливостью. Коллизия болтливой бесформенности и мечты о существенной форме также обретает новые оттенки в постмодернистском контексте. Позиция Виткевича как мужественного поборника духовности, художника в дороге, решительного контр-«пюрблягиста» может отрезвляюще и освежающе влиять на умы. Есть все предпосылки к тому, чтобы его наследие постоянно возрождалось в культуре.

## ЛИТЕРАТУРА

- Виткевич Ст. И. *Сочинения*. Тт.1-7. М., 1999–2013. Т.1. Дюбал Вахазар и другие неэвклидовы драмы. 1999; Т.2. Метафизика двуглавого теленка и прочие комедии с трупами. 2000; Т.3. Безумьянное деянье и остальные сферические трагедии. 2006; Т.4. Наркотики; Единственный выход. 2004; Т.5. Ненасытимость. 2004; Т.6. Прощание с осенью. 2006; Т.7. Странность бытия: Философия, эстетика, публицистика. 2013.
- Boy-Żeleński T. «Teatr S. I. Witkiewicza» // *Pisma*. Т. 6. W., 1958.
- Irzykowski K. *Recenzje teatralne*. W., 1965.
- Jakimowicz I. *Witkacy, Chwistek, Strzebiński: Mysli i obrazy*. W., 1978.
- Kłossowicz J. Samotność i uniwersalizm Witkacego // *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. Т. 2. W., 1965.
- Pięć nie znanych listów Witkacego. *Literatura* 29 (1973).
- Piotrowski P. *Metafizyka obrazu: O teorii sztuki i postawie artystycznej S. I. Witkiewicza*. Poznań, 1985.
- Sztaba W. *Gra ze sztuką: O twórczości S. I. Witkiewicza*. K., 1982.
- Witkiewicz S. *Listy do syna*. W., 1969.
- Witkiewicz S. I. *Pisma filozoficzne i estetyczne*. Т. 1. Nowe formy w malarstwie; Szkice estetyczne; Teatr. W., 1974.
- Witkiewicz S. I. *Bez kompromisu: Pisma krytyczne i publicystyczne*. W., 1976a.
- Witkiewicz S. I. *Pisma filozoficzne i estetyczne*. Т. 2. O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne. W., 1976b.
- Witkiewicz S. I. *Dziela zebrane*. Т. 4. Jedyne wyjście. W., 1993a.
- Witkiewicz S. I. *Dziela zebrane*. Т. 12. Narkotyki; Niemyte dusze. W., 1993b.
- Witkiewicz S. I. *Dziela zebrane*. Т. 9. Teatr i inne pisma o teatrze. W., 1995.

Андреј Базилевски

СТАНИСЛАВ ИГНАЦИЈ ВИТКЕВИЧ – ПАТРОН И ПРАКТИЧАР  
ТРАНСАВАНГАРДЕ

Резиме

Стваралаштво пољског уметника, писца, филозофа Станислава Игнација Виткевича (1885–1939) засновано је на амбивалентном, трагикомичном виђењу света. Виткевич је контранатуралиста: он је усредсређен на онтолошка питања; ин схвата уметност као кретање од апсолута ка трансцендентном „чистом облику“; тежи да изрази наухватљиву и неисцрпну „чудноватост постојања“ зарад приближавања метафизичкој тајни. Виткевич гради гротескну слику све јаче противречности, нестабилне равнотеже смислова, истражује хипотетичку катастрофу у нади да ће пронаћи излаз из безизлазног положаја. Теорија и пракса Виткевича могу се упоредити са експресионизмом и надреализмом, али та сличност не прелази у подударност. Вишеугодно виђење, иронични критицизам његовог трансавангардног мишљења усмерени су на превазилажење баналности, на појачани израз.

*Кључне речи:* пољска књижевност XX века, индивидуални песнички систем, трагикомична гротеска, експресионизам, надреализам, трансавангардно мишљење.



Ирина Шатова

Классический частный университет (Запорожье)

irina.shatova@gmail.com

## КРИПТОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ АВАНГАРДНОЙ ДРАМАТУРГИИ<sup>1</sup>

В исследовании рассмотрены различные проявления криптографии и анаграмматизма в драматургическом творчестве русских авангардистов первой трети XX в. – В. Хлебникова, Д. Хармса, А. Введенского. Проанализирована криптография известных карнавальных творений названных писателей (*Маркиза Дзезес*, *Елизавета Бам*, *Лана*, *Кругом возможно Бог* и др.). Доказывается способность анаграмм и криптограмм становиться средствами карнавализации, обличительного, смехового пародирования современной действительности.

*Ключевые слова:* криптография, анаграмма, авангардная драматургия, карнавальность, криптографический карнавал.

The article considers different manifestations of cryptography and anagrammatism in dramas of the Russian avant-garde artists of the first third of the XX century – Velimir Khlebnikov, Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. It analyses the cryptography of these poets' famous carnival creations, such as *The Marquis Deses*, *Elizabeth Bam*, *The Paw* and *God May Be Around*. The article proves that anagrams and cryptograms become the means of carnivalization, accusatory and comic parody of the contemporary reality.

*Key words:* cryptography, anagrams, avant-garde drama, carnival, cryptographic carnival.

### *Несколько вводных замечаний*

Многие писатели и драматурги начала XX в. обращались к поискам новых возможностей выражения скрытого смысла. В русской литературе Серебряного века одним из способов создания тайного смысла стало анаграммирование – воспроизведение заданных слов путем перестановки букв или повторения звуков в ближайшем контексте.

С древних времен анаграмма осмыслялась как разновидность тайнописи, как способ чтения и вид сакрального текста либо как языковая остроумная игра, загадка. Исследования показывают, что анаграмма

---

<sup>1</sup> Доклад был прочитан на IX Международном конгрессе ICCEES в Макухари (3–8 августа 2015 г.).



«обращена к содержанию, она его сумма, итог, резюме» (Топоров 1987: 194), ее цель – декодирование некоторого общего, но «неявно вербально выраженного» смысла текста (Николаева 2000: 422). В. П. Григорьев отметил, что анаграммирование – это «прием подбора слов текста в зависимости от звукового состава ключевого слова» (1979: 251).

По мнению А. В. Пузырева, изучение анаграмм «имеет необычайно широкие перспективы». Анаграмматический анализ требует системного подхода, комплексного исследования, составляющими которого являются генетический, логический, психолингвистический, статистический, прагматический, стилистический, литературоведческий, когнитивный, коммуникативный аспекты (Пузырев 1995б: 15). Предлагаемые в данной статье анаграмматические анализы и наблюдения составлены с учетом еще одного аспекта интерпретации текста — криптографического. Речь пойдет о тех анаграммах, ключевое слово-тема которых отсутствует или скрыто в тексте и должно быть отгадано читателем. Ф. де Соссюр называл такой вид анаграмматических структур криптограммой.

Филологи справедливо отмечают, что анаграмматический метод далеко не бесспорен, его невозможно отнести к точным научным методам исследования текста. В качестве «самого “узкого” места в анаграмматических поисках» А. В. Пузырев отметил следующее: «под анаграммой понимается слово, якобы спрятанное в звуках текста. “Якобы” здесь употреблено потому, что реконструированное слово изначально оказывается допущением, предположением исследователя» (1995а: 16–17).

Наблюдения филологов убеждают в том, что криптограммы занимают значительное место в наследии русских писателей-авангардистов. Обоснованность поиска анаграмм и тайнописи в их идиолекте подтверждается общей, как указывают многие литературоведы и лингвисты, направленностью русского искусства первой трети XX в., в частности, 1920–1930-х гг., на «письмо и чтение между строк» (Павловец 2005: 78).

Данное исследование предполагает проведение анаграмматического анализа ряда известных драматургических творений В. Хлебникова, Д. Хармса, А. Введенского; рассмотрение особенностей анаграмматической зашифровки имен и слов в драматургическом наследии названных авторов.

Предлагаемые наблюдения и анализы, при всем их постоянном соотношении с литературными, биографическими, социокультурными контекстами далеко не всегда могут быть строго верифицированы, но игровой, ироничный, экспериментальный, карнавальный характер творчества писателей, о которых идет речь, их изощренная поэтическая техника, интерес к играм с именами, пристрастие к «поэтическому эзотеризму» (Топоров 1987: 222), интерес к акустическим эффектам, фонетическим повторам, языковым парадоксам, суггестивной звукописи, созданию собственных языковых норм позволяют надеяться, что эти материалы верно отражают дух художественных исканий Хлебникова, Хармса, Введенского.

*Пьеса Велимира Хлебникова «Маркиза Дээс»*

Исследование звуковой стихии поэтической речи Хлебникова выявило использование тайнописи. Уже в своих ранних творениях поэт-будетлянин включал в художественную ткань криптограммы, способом создания которых стало анаграммирование. Не только поэзия, но и проза, и драматургия Хлебникова обладают несколькими уровнями прочтения; анаграммы придают произведениям игровой, карнавальный или интимный, или драматический отсвет.

Создатель заумного и «звездного» языка В. Хлебников отметил в *Досках судьбы*: «Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной “второй смысл”, когда оно стекло для смутной закрываемой им тайны, спрятанной за ним, тогда через слюду и блеск обыденного смысла светится второй, смотрит темной избой в окно слов. <...> Такие сельские окошки на бревнах человеческой речи бывают нередко. И в них первый видимый смысл – просто спокойный седок страшной силы второго смысла.

Это речь, дважды разумная, двоякоумная = двуумная. Обыденный смысл лишь одежда для тайного» (Хлебников 2009: 266).

Идея разрушения автоматизма восприятия, воскрешения слов и вещей, громко заявленная в известных манифестах футуристов и теоретических положениях формалистов, талантливо воплотилась в первой трети XX в. в художественной практике русских авангардистов. «Оживление» слов путём придания им второго смысла «двоякоумной речи» нашло интересную реализацию в анаграмматическом потенциале художественной словесности. Скрывая сакральные, интимные или профанно-смеховые подтексты, анаграммы стали неотъемлемым атрибутом русской литературы (Шатова 2011; 2012).

Об анаграммах у будетлян, в том числе Хлебникова, написаны интересные работы Р. О. Якобсона, О. А. Ханзен-Лёве, Е. Фарыно, Р. Вроона, В. П. Григорьева, А. Е. Парниса и др. Рассмотрим более детально своеобразие анаграмматизма и криптографии в драматургии Хлебникова.

Приведу вначале общеизвестные примеры анаграмматических построений Велимира. Так, стихотворение «Пен пан» целиком основано на анаграмматическом принципе, что выражено в таких рифмах-перевертнях: «У вод я подумал о бесе / и о себе», на пне – «пен пан», жемчуг – «могуч меж», «вдов вод» – овод, воздух – «худ зов», осколки – сколько, улыбен – не было и т. д. (Хлебников 2013: 424).

Назову хорошо известные примеры именных анаграмм поэта на дружескую и интимную тематику. В поэме *Передо мной варился вар...* описана одна из знаменитых «сред» Вяч. Иванова. В строках «Амизук прилег болванчиком / На голубом диванчике» фамилия М. Кузмина (учителя и покровителя начинающего поэта) оказывается зашифрованной в начальном слове благодаря анаграмме АМИЗУК – КУЗМИн или М. А. КУЗМИн (Хлебников 2002: 25).

Общеизвестно, что поэма *Синие оковы* обращена к сестрам Синяковым. Очевидная анаграмма их фамилии вынесена в название, отчетливо прочитываясь в правильной последовательности звуков: СИНЬАКОВЫ. Имя главного адресата Ксении Синяковой-Асеевой звучит в начальных словах поэмы: «К сеням, где ласточка тихо щебечет» (КСЕНИЯ). Анаграммы фамилии сестер повторяются в тексте многократно, в словах «В знакомо-синие оковы», «Прочтя нечаянные строки: / Осенняя синь и вы – в Владивостоке?», «И, подковав на синие подковы», «А эти синие оковы», «О, Синяя! В небе, на котором» (Хлебников 2002: 370–386) и др. Подобные именные анаграммы можно обнаружить и в поэме *Три сестры*, адресованной сестрам Синяковым.

Криптонимы в произведениях Хлебникова бывали посвящены не только любимым подругам, но и друзьям («Бурлюк», «Крученых» и др.). Будучи проявлением криптографического карнавала, анаграммы позволяют придать дополнительные смысловые и игровые оттенки этим карнавализованным текстам. Анаграмматические контексты способны придавать криптонимам дополнительные авторские характеристики и новые оттенки карнавальности, создавать карнавальные пары двойников (Шатова 2015: 115–116).

Предположительные анаграммы позволяют приоткрыть имена прототипов персонажей творений или возможных адресатов. Приведу примеры из пьесы Хлебникова *Маркиза Дээес* (1909, 1911), многие персонажи которой являются пародийными двойниками сотрудников петербургского журнала *Аполлон*.

Исследователи полагают, что в облике главной героини пьесы *Маркизы Дээес* может быть изображена петербургская поэтесса Елизавета Дмитриева под маской вымышленной инфанты-поэтессы Черубины де Габриак; своему Спутнику Дээес «дает созвучье», поясняя: «Я вам подруга в вашем ремесле». Вероятные анаграммы, составленные из фонетических повторов в речах Маркизы, подтверждают это предположение: «Хотите дам созвучье – бог рати он. / Я вам подруга в вашем ремесле», а также в ответных словах Спутника: «Да, он – Багратион» (ЧЕРУБИНА ДЕ ГАБРИАК, ДМИТРИЕВА); «В них умирает муха? / Мило, мило», «Оставьте! Смотрите, я весела», «Миг побратимства двух сестер» и т. д. (ДМИТРИЕВА, ГАБРИАК), «Там полубоязливо стонут: Бог» (ЛИЗА или ЛИЗАВЕТА). Звукообразы имени предполагаемого литературного прототипа улышим и в речах Маркизы в финале пьесы: «Как изученно и стройно забегали горностаи!», «руку, протянутую к пробегающему горностаю. И глаз, обращенный к пролетающей чайке», «Да, мы разговариваем на берегу ручья! Но я окаменела» (ЧЕРУБИНА ГАБРИАК). Тайное имя Черубины звучит и в некоторых словах ее Спутника: «Так! Я плачу. Чертоги скрылись волшебные с утра», «Нет, этот путь, как глаз раба печальный, жуток! – / Убийца всех» (ЧЕРУБИНА ГАБРИАК), «Себя для смерти! Себя, взиравшего! О, верьте, мне поверьте!» (ДМИТРИЕВА) и т. д. Вероятные именные анаграммы поэтессы прочитываются и в репликах других персонажей.

В таком случае, в роли предполагаемого прототипа Спутника Маркизы-Черубины могут выступать два персонажа. В словах Спутника анаграмматически отчетливо прочитывается потаенное имя одного из них: «Дамаск вонзая в шею тура, / Срывая лица маск в высотах Порт-Артура» (дважды: МАКС), «вонзая в шею», «Я слышу властный голос», «Чертоги скрылись волшебные», «велел мне голос – / Ваш золотой и долгий волос!» (ВОЛОШИН), «Либо несите камни для моих хором» (МАКСИМИЛИАН) и т. д. А также в речах Маркизы: «Я подарю вам на память мое покрывало. / Но тише, тише, сядем», «Беру лишь те слова, что дешевы, но яркие», «как болотная трава. / Неслышна ли<шь> ночь», «Не заметив сил страшных новоселья» и др. (ВОЛОШИН). Вероятные именные анаграммы этого поэта можно различить также и в репликах других персонажей.

Потаенное имя второго предполагаемого прототипа друга Маркизы Дээес тоже убедительно прочитывается в репликах самого Спутника и Маркизы. Как известно, влюбленным поклонником таинственной талантливой «инфанти» де Габриак, публиковавшей в Аполлоне свою изысканную лирику, был редактор журнала С. Маковский. Он изображен в пьесе Хлебникова в облике Распорядителя вечера и прямо упоминается в тексте, в реплике Слуги: «Ишь, куда Маковский повертывает дышло...» Вот лишь несколько примеров анаграмматических звукообразов из реплик Спутника, обращенных к Маркизе, которые показывают, что прототипом этого персонажа мог быть и влюбленный поэт, редактор Аполлона: «Я уже вам сказал, / Что я искал», «Упорный, своей смерти. / Во мне сын высот ник», «Когда я преследовал, вабя и клича, / Дамаск вонзая в шею тура, / Срывая лица маск в высотах Порт-Артура», «Мы делаемся единое с его камнем» и т. д. (МАКОВСКИЙ СЕРГЕЙ). Из речей Маркизы, обращенных к Спутнику: «Полулежа и полугреясь всей мощью тела своего», «Все стали камнями какого-то сада» и др. (СЕРГЕЙ МАКОВСКИЙ). Друзья называли Маковского Рапа Мако, предполагаемые криптонимы этого прозвища тоже находим в тексте: «Смерть ездил на нём, как папа на осле» (папа МАКО), «последний как мазок», «повелевая облаками», окаменели, окаменела, с его камнем, «И губы каменеют, и пора умолкнуть», «Умолкаю...» (МАКО).

По мнению авторов комментария к пьесе, Спутник является также alter ego Хлебникова (Арензон – Дуганов 2003: 382). Анаграммы имени третьего предполагаемого прототипа персонажа обнаруживаются в репликах Спутника, с момента его появления: «не вижу очертаний неуловимой дичи» (ВЕЛИМИР), «Неодолимый охотник. / Пояс казаков с железной резьбой / Мне говорил про серебро далеких рек» и др. (дважды: ХЛЕБНИКОВ, ХЛЕБНИКОВ ВЕЛИМИР), ключевые слова: «Срывая лица маск». И далее: «“смерть” – велел мне голос» (ВЕЛЕМИР), «Я новый смысл вонзаю в “смерть”. / Повелевая облаками, кидать на землю белый гром...», «Либо несите камни для моих хором. / Собою небо, зори полни я», «Чертоги скрылись, волшебные с утра, / Развевали ветра» (трижды: <X>ЛЕБНИКОВ ВЕЛЕМИР, ХЛЕБНИКОВ) и т. д. Иногда подобные

криптонимы появляются и в речах Маркизы Дэзес, обращенных к Спутнику. Например: «Передайте мне веер, / Где были вы вечор?», «Повсюду чисто, светло, сухо. / Обоев тонкая обшивка. В них умирает муха? / Мило, мило» (ХЛЕБНИКОВ ВЕЛИМИР), «Духов болотных котелки?» (ХЛЕБНИКОВ).

Комментаторы пьесы отмечают «говорящие» имена некоторых ее персонажей: Перховского соотносят с Ю. Верховским, Делкина – с В. Белкиным, Глобова – с С. Судейкиным, женатым на артистке О. Глебовой; их имена «напоминают прием шутливого искажения фамилий» во «Второй драматической симфонии» А. Белого (где в Мережковиче угадывается Д. Мережковский, в Шляпине – Ф. Шалапин, в Шиповникове – В. Розанов) (Арензон – Дуганов 2003: 380). Это наблюдение подтверждается и анаграмматически. Уже третья строка пьесы содержит полную контактную анаграмму фамилии вероятного прототипа Перховского: «Среда, четверг или воскресенье?» (ВЕРХОВСКИЙ), а последнее слово его вступительного монолога содержит имя предполагаемого прототипа: «Несут кромсать в трупарню» (ЮРА). Единственное высказывание Глобова включает две именные анаграммы имени вероятного прототипа, в конце первой строки и во второй: «А правда хороша, последний как мазок, / В руке противника горсть спелой вишни» («последний как» СУДЕЙКИН и СЕРГЕЙ СУДЕЙКИН). Первые же реплики Делкина содержат скрытые онимы его предполагаемого прототипа – художника, регулярного участника выставок «Мира искусства»: «Забавник! И не моргнет!» (БЕЛКИН ВЕНИАМИН).

В облике Пожилого господина может скрываться самый пожилой и опытный сотрудник Аполлона, чьи вероятные именные анаграммы неоднократно прочитываются в начальной и финальной строках речи Пожилого человека: «Или старинная чарующая маска / Готова по сердцу ударить, как новая изысканная ласка», а также, возможно, и в карнавальном контексте: «Какая прелесть глазами поросенка» (АННЕНСКИЙ). Ключевыми словами служит реплика Пожилого человека: «Склонение местоимения “он” учим», которая может быть отсылкой к педагогической деятельности И. Анненского (преподавателя древних языков и русской словесности) и к его известным публикациям в первых выпусках журнала Аполлон – статьям «О современном лиризме» (1909), о своеобразии «мужской» и «женской» русской поэзии: «Они» и «Оне». Причем последняя предсмертная публикация поэта, в 3-м выпуске Аполлона, – «Оне» – начинается пронизательными суждениями автора о своеобразии «лирического Он» и «лирического Она», а завершается описанием лиризма таинственной поэтессы-инфанти Черубины де Габриак, в котором Анненский находит умудренную душу, ироничность, безнадежно-холодную печаль. Ключевая (в данном контексте) реплика Пожилого господина также содержит предполагаемые криптонимы: «Соединен красивым лыком. Склонение местоимения “он” учим» (дважды: АННЕНСКИЙ ИННОКЕНТИЙ). Именные анаграммы поэта прочитываются и в высказываниях других персонажей, например, в первых репликах пришедшей на вернисаж Маркизы

Дзэс: «Так здесь умно и истинно-изысканно. Но что здесь лучшее – ответ же, говори же!» (Хлебников 1987: 404–413) («здесь лучшее» – «истинно-изысканный» ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ).

Анаграмматический анализ показывает, что в уместных аллюзивных контекстах прочитываются также вероятные именные анаграммы поэтов Ф. Сологуба и С. Городецкого (под маской Леля) (Шатова 2015: 119–120). Любопытно, что, анализируя в аполлоновской статье «Они» лиризм книги Городецкого Ярь, И. Анненский затронул вопрос о тайнописи: назвал второе ее стихотворение «образчиком криптограммы» и отметил, что ему «вовсе не надо ни ребусов, ни анаграмм» (1909: 17). Хлебников же очень любил и ценил первую книгу Городецкого, его привлекало обращение поэта к древней, языческой Руси, к славянской мифологии (Старкина 2005: 64, 69–70).

### *Криптографическая трактовка декларации «ОБЭРИУ»*

Обратимся к обэриутам. В известной декларации «ОБЭРИУ» много говорится о «методе конкретного материалистического ощущения вещи». Пресловутую «реальную», «конкретную» предметность в поэтике обэриутов можно в некоторой степени объяснить увлечением участников этой группы анаграмматическим методом и криптографией, стремлением скрывать за неясными, «заумными» или «бессмысленными», абсурдными образами изоощренно созданные анаграммы и криптограммы с конкретным, «реальным» смыслом, иногда политически заостренным.

С представлением об анаграмматическом методе тайнописи согласуется семантика многих фрагментов декларации. Так, статья «Поэзия обэриутов» производит впечатление метафорического описания методики создания и поиска, выявления дистантных и контактных анаграмм, завуалированного указания на основные стадии анаграммирования и анаграмматического анализа, изложенные в правильной последовательности (Шатова 2012: 178–180).

Для поиска криптографических подтекстов в статье «Театр ОБЭРИУ» ключевыми стали рассуждения о тех отдельных «как будто посторонних моментах» постановки и «предметах искусства», «режиссерски организованных» и не имеющих прямого отношения к драматическому сюжету, которые все же «создадут театральное представление, имеющее свою линию сюжета и свой сценический смысл»; заявление о том, что задача театра ОБЭРИУ – «дать мир конкретных предметов на сцене в их взаимоотношениях и столкновениях»; разъяснение обэриутов по поводу пьесы Хармса *Елизавета Бам* – о том, что «отдельные элементы спектакля», которые «ведут свое собственное бытие», – «самоценны и дороги»; торчащий угол рамы и отчетливо выговариваемый отрывок стихотворения – самостоятельны по своему значению и толкают «вперед сценический сюжет пьесы», поэтому «сюжет драматургический <...> как бы теплится



за спиной действия» (ОБЭРИУ 1991: 461–462) (прямая аналогия с тайнописью, усиленная предполагаемым криптографическим кодом декларации и самой пьесы, созвучием слов найти – тайна, написано, за спиной – тайнопись); отражение в пьесе *Елизавета Бам* атмосферы того времени, ощущения страха, преследования, актуальная тема преступления и наказания, обвинения в убийстве, ареста. Криптографический анализ пьесы, политическая направленность ее потаённого подтекста убеждают в правомерности подобной трактовки декларации «ОБЭРИУ».

Вероятно, вопрос о намеренном или неосознанном возникновении в тексте анаграмматических структур обсуждался в кругу обэриутов. Об этом свидетельствует, к примеру, значительно более позднее стихотворение Н. Заболоцкого «Читай стихи» (1983: 230), в котором отсылкой к обэриутской поэтике является, очевидно, и «колпак колдуна», и «наши выдумки», и «игра в шарады». В еще более поздней заметке «Мысль – Образ – Музыка» Н. Заболоцкий отметил: «Слова должны <...> образовывать живые гирлянды и хороводы, они должны петь, трубить и плакать, они должны перекликаться друг с другом, <...> подмигивать друг другу, подавать тайные знаки <...> Не знаю, можно ли научиться такому сочетанию слов. Обычно у поэта они получаются сами собою, и часто поэт начинает замечать их лишь после того, как стихотворение написано» (1983: 591).

### *Драматические поэмы и пьесы Даниила Хармса*

А. Т. Никитаев, А. А. Александров, М. Б. Ямпольский и другие исследователи давно обратили внимание на увлечение Д. Хармса деформацией и символической трансформацией слов, звукописью, тайнописью, анаграмматизмом. Разгадывание некоторых загадок, криптограмм и анаграмм Хармса предложил М. Б. Ямпольский в книге *Беспамятство как исток*. Отметив склонность Хармса к зашифровыванию записей и разнообразие способов их кодирования, А. Т. Никитаев восстановил тайнописный алфавит, придуманный поэтом, и предложил точную дешифровку текстов (2006: 237–247). Интересные разыскания А. Т. Никитаева, М. Б. Ямпольского и других хармсоведов не исчерпывают тему. Наблюдения показывают, что анаграмматизм и криптография поэта нуждаются в более тщательном, систематическом анализе.

Даниил Хармс, как и Хлебников, и другие поэты русского авангарда, нередко придумывал художественные онимы, основываясь на звуковых аналогиях и языковой игре. В. Н. Сажин в примечаниях к «Истории Сдыгр Аппр» указывает, что фамилия профессора Тартарелина является собой аллюзию на имя Тартальи – персонажа-маски итальянской *commedia dell'arte* и комедий К. Гоцци; в стихотворении «Радость» Хармс, «как нередко бывает у него», «трансформирует имя греческого ученого» Афиней в Афилея, в стихотворении «Фадеев Калдеев и Пепермалдеев» Калдеев схоже с фамилией Кильдеева – дворника (домработника) дома на Надеждинской



улице, где жил Хармс (Сажин 2003: 810, 815), а первый из поэтонимов намекает на писателя А. Фадеева. Исследователи поэтики имен персонажей и псевдонимов Хармса Е. Н. Остроухова и Ф. В. Кувшинов отметили анаграмматическую линию в системе авторских псевдонимов (2003: 243).

О любви Хармса к розыгрышам, мистификациям, фокусам, играм (в том числе языковым) вспоминали многие его современники. Сам же поэт говорил о своем пристрастии к анаграммам устами персонажа драматического наброска Факиров. Моя душа болит. ... Подобно Хармсу, его герой с красноречивым именем Факиров любит музыку Баха, «премудрость», магию чисел и расстановку букв: «А я всю жизнь, минуту каждую / премудрость жду, коплю и жаждую / то в числа вглядываюсь острым взглядом, / то буквы расставляю друг за другом рядом» (Хармс 2005: 590–591). В 1931 г. Хармс оставил в дневнике запись о «словесных машинах», которую можно трактовать многообразно, в том числе – и как завуалированное суждение об анаграмматическом «методе исследования» «силы слов»: «Сила заложенная в словах должна быть освобождена. Есть такие сочетания из слов при которых становится заметней действие силы. <...> Если можно думать о методе исследования этих сил, то этот метод должен быть совершенно иным чем методы применяемые до сих пор в науке. Тут, раньше всего, доказательством не может служить факт либо опыт. Я ХЫ затрудняюсь сказать чем придётся доказывать и проверять сказанное. Пока известно мне четыре вида словесных машин: стихи, молитвы, песни и заговоры. Эти машины построены не по тём вычисления или рассуждения, а иным по тём, название которого АЛФАВИТЪ» (2002: 174). В ряду известных ему «словесных машин» автор называет поэтические и сакральные произведения, обладающие особой звуковой магией. Разыскания Ф. де Соссюра, В. Н. Топорова, Вяч. Вс. Иванова и других лингвистов подтвердили, что общим для древних индоевропейских традиций являлся особый принцип составления поэтических ритуальных текстов (в частности, священных гимнов) методом анаграмм (Иванов 1998: 617–627). В рассматриваемой дневниковой записи Хармса формальными указаниями или намеками на анаграмматический «метод исследования» могут быть выделения слов (Я ХЫ, АЛФАВИТЪ) и немотивированное членение слова путем.

Испытывая «силу слов», Хармс нередко вводил в свои тексты именные анаграммы близких ему людей, прежде всего – любимых женщин. В «Первом послании к Марине», адресованном второй жене поэта, звукообраз ее фамилии стал формообразующим фактором, анаграмма скрыта уже в начальной строке: «За то, что ты молчишь, не буду / Тебя любить, мой милый друг», «Молчаньем, злостью иль обманом / Любовный кубок пролился, / И молчаливым талисманом / Его наполнить вновь нельзя» (Хармс 2005: 233) (троекратный повтор ключевых родственных слов молчишь, молчаньем, «молчаливым талисманом» подсказывает фамилию жены поэта – МАЛИЧ). Примером очевидной языковой игры может служить также «Наблюдение» Хармса, в котором весь текст насыщен повтором

созвучий фамилии художницы Алисы Порет (в это время поэт был чрезвычайно увлечен ею), указывающим, вероятно, на присутствие именных анаграмм (Шатова 2012: 183).

Драматическое произведение Хармса *Гвидон* (1930), посвященное первой жене поэта Эстер Русаковой, начинается строкой «ликует серна», в которой на стыке слов содержится анаграмма ЭСТЕР или ЛИКУ ЭСТЕР; весь текст пронизан звукообразом этого имени: «мне бы лапки не стереть / я под елкой трепетала / мокрых сосен посередь», «ветер слуга», «Я перекрестилась» и т. д. (ЭСТЕР). В строках «Смотрите, вечереет / и купол храма рассмотреть нельзя» (Хармс 2005: 581–588) отчетливо звучат, переплетаясь, анаграммы не только ЭСТЕР, но и ХАРМС, «рассмотреть нельзя» ХАРМСА; криптоним и его контекст способны немного прояснить авторскую этимологию загадочного псевдонима, ставшего официальным именем поэта. Выявление этих анаграмм уместно потому, что в облике протагониста, «вершителя стихов», угадывается бесспорный намек на самого автора: взаимоотношения между Лизой и ее «женихом из женихов» Гвидоном проецируются на отношения Хармса и Эстер. В более позднем фрагменте, который Хармс намеревался включить в окончательный текст *Гвидона*, есть замечательные строки: «Когда дубов зеленый лист / среди росы / когда в ушах мы слышим свист / кривой косы / когда земля трещит в длину / и пополам / тогда мы смотрим на луну / и страшно нам / но лишь в ответ ударит в пень / стальной топор / умчится ночь настанет день / и грянет хор» (Кобринский 2008: 190). В абсолютном соответствии с контекстом и его звуковыми повторами во фрагмент введена легко угадываемая криптограмма СТАЛИН, «ударит стальной топор» СТАЛИНА, которая и объясняет, почему автор не включил эти строки в основной текст. Звукообраз партийного имени «вождя народов» подготовлен аллитерацией на с и фонетическими повторами ст / ста / наста / ист в словах стальной – настанет – Настоятель – «зеленый лист» – «слышим свист» – «смотрим на луну / и страшно нам» и др.

Во вступительной части драматического произведения *Лана* (1930) монограмма-посвящение Эстер мотивирует появление узнаваемых именных анаграмм горячо любимой жены: «подушку спутанных волос / перекрести ключом святым. / из головы цветок ворастает», «я невеста земляка», «и отмечу я в тетради / встречи статуя с тобой», «ты земля, а я престол» (ЭСТЕР), «атмосферы тонок пласт» (ЭСФиРь). Обнаруживаются в прологе и авторские криптонимы, которые соседствуют или сплетаются с именными анаграммами жены: «У храпа есть концы голос / подобны хрипы запятым», «мне в колодец окунуться / мрамор духа холодить», «По ударам сердца счёт / время ласково течёт / по часам и по столу» (Д. ХАРМС или Д. Харм. . . армс), «О статуя всех статуй / дням дыханье растатуй» (ДАНЯ ХАРМС). Приведенные именные анаграммы из пролога к Лапе являются еще одним основанием для того, чтобы соотнести главных героев пьесы, Земляка и статую, с Хармсом и Эстер.

В тексте пьесы многократно трансформируются слова, имена, смыслы, что может служить подсказкой для анаграмматических поисков: Ангел Капуста – Копуста – Компуста – Копгуста – Пантоста – Хартраста – Холбаста – Хлампуста – Хлемписта, Мария Ивановна Со сна – Мар. Ив. Сосна, «небо нябо небоби», «Глубь и голубь одно в другое превращалось», взаимонаграмматичные имена персонажей Аменхотеп и Подхелуков и т. д. При этом Хармс наглядно демонстрирует и свои анаграмматические принципы, сближая слова на основе фонетических соответствий. Так, в прологе «Лапы» анаграммы к слову беременная («И все же бреду я беременная / Батюшка! Это ремень *но* не я! / Батюшка! Это ремень *но* не мать!») можно рассматривать как дистантные в пределах одной строки, нескольких строк, либо контактную на стыке строк.

Предваряя появление Хлебникова, Утюгов произносит текст, созданный по принципу фонетических вариаций на тему «Бобэоби пелись губы...» – на основе контаминации лексем небо и бобэоби: «Небо нябо небоби / буби небо не скоби / кто с тебя летит сюда? / небанбанба небобей! / Ну ка небо разбебо». В этот момент появляется Хлебников и произносит свою первую реплику «пульси пельси пепопей!». В заумных словах двух персонажей, поставленных рядом, различимы анаграммы БОБЭОБИ или бобэ. .бэоби (в четверостишии Утюгова) и ПЕЛИСЬ (во фразе Хлебникова).

Образ Хлебникова карнавализируется Хармсом благодаря поэтапному «снижению» исходного описания действий персонажа: от «проезжая на коне» до «проезжая на быке», «проезжая на корове», «проезжая на бумажке», «скача в акведуке», «скакал на карандаше». Анаграмматический анализ свидетельствует также о фонологическом снижении и карнавализации образа: от сближения созвучий его фамилии со словами небо и бобэоби – до появления звукообраза фамилии великого будетлянина и речетворца в фонетическом составе фраз, описывающих профанные образы и фигуры, например, в реплике персонажа Хлебникова: «А ты помнишь: день-то хлябал» (ХЛЕБНИКОВ) или «советский чиновник Подхелуков» (ХЛЕБНИКОВ).

В *Лане*, написанной еще до первого ареста автора, одно из главных действующих лиц – Власть, поэтому здесь уместны и узнаваемые именные криптограммы на политические темы. Например, в прологе к *Лане*, в контекстах, передающих дух эпохи: «сон ли это или смерть / зверь тетрадь мою листает», «О статуя всех статуй / дням дыханье растатуй», «И медь и кобальт и пружина / в чугунок проникли головой / от туда сталь кричит: ножи на!» (6-кратный звуковой повтор и слово сталь навевают криптоним СТАЛИН, СТАЛИн, Сталь...лин, в слове кобальт скрыт криптоним КОБА). Любопытно, что звукообраз персонажа Власть включает в свой состав ту же анаграмму СТАЛЬ (если отбросить начальную фонему). И в финале *Ланы*: «Опять глаза покрыл фисок и глина. / мы снова спим и видим сны большого / млина» («глаза покрыл» не фисок, а ИОСИФ) и др. Отметим знаменательные для криптографических подтекстов слова «сон ли это или смерть / зверь тетрадь мою листает», «сталь кричит: ножи на!», «ты щенок,

а я судья», «Будут тебя мой голубчик / Сосны тогда обнимать», «Не косайся таких вопросов. Я жить хочу», «Сейчас господствует эпидемия брюшного тифа», «Ах, зачем вы его не задержали! Ему прямая дорога в Г. П. У.», Власть «берет земляка за руку и уходит с ним на ледник».

Санскритское слово-палиндром<sup>2</sup> агам («я») порождает звукообраз понятия, характерного для древнеиндийских Вед, написанных на санскрите: «Власть говорит: опусти агам к ногам», «на берегу подсвечника стоит женская мраморная статуя», «Земляк опять вышел из за прикрытия. / – Где здесь Лебедь?» (КРИПТОГРАММА, КРИПТЫ, АНАГРАММА, АНАГРАММА или анаг...рамма). Подсказка: «Глубь и голубь одно в другое превращалось» (Хармс 2005: 111–131).

Несколько комментариев по поводу слова агам. Под агамом Хармс мог подразумевать не только санскритский термин, но также знаменитый кельтский алфавит огам, древнейшую сакральную письменность Ирландии, представлявшую собой надписи магического характера или заклинания, вырезавшиеся на камне или на деревянных дощечках друидами и филидами (Широкова 2002: 262). Огамическое письмо упоминается в кельтских легендарных текстах, использовалось оно всегда с исключительно магическими целями. Так, могущественный воин Кухулин написал огамом заклинания на дубовой ветви и окружил ею мегалит, чтобы остановить войска королевы Медб на границе Улада. К.-Ж. Гюйонварх и Ф. Леру отмечают, что огамическое письмо стало «практическим приложением магии и букв, подвластных богу-вязателю Огме: письмо, фиксация в материи формулы или имени, запечатлевается навеки, придает действительность проклятию или заклинанию на столько, сколько будет существовать материал надписи, дерево, камень или металл. Отсюда можно понять, какую угрозу и какое благо оно может представлять. Записанное проклятие было еще более серьезным, чем устная сатира, которой достаточно было всего-навсего умертвить того, кто стал ее жертвой» (2001: 185). В более позднюю эпоху кельты возобновили огамическую письменность для надгробных надписей. Весьма возможно, что функции огамического письма могли заинтересовать увлекающегося магией Хармса, тем более, что речь идет об анаграмматическом тексте с выраженной любовной и политической подоплекой.

Определенные политические подтексты, навеянные трагической обстановкой в советской России 1920-х годов, угадываются также в пьесе *Елизавета Бам* (1927). Из таинственного «домика на горе» приходит Пётр Николаевич с намерением арестовать Елизавету Бам. В ответ на вопрос своего коллеги «кто в этом домике живет?» Пётр Николаевич поясняет: «Никто в нем не живет», «целый день пустынно сидит на печке таракан». Из повторяющихся созвучий, звукообразов, смыслов складываются криптонимы, позволяющие трактовать «домик на горе» и его печку (сквозные образы пьесы) как оплот ЧЕКА или ПЭЧЕКА,

<sup>2</sup> Отмечено А. А. Кобринским (2000: 113).

ПЕ́ТРОЧЕКА́<sup>3</sup> (ключевые слова «Никто в нем не живет»). Аналогичные анаграммы многократно прочитываются и в других фрагментах текста, даже в ремарках, таких как «(зажигая спичку)», «Копеечку бы», «Мурка кошечка / молочко приговаривала <...> и на печку прыгала» (ЧЕКА, ПЧК, ПЭЧЕКА приговаривала, вероятно, к расстрелу; в кличке Мурка, возможно, скрыт намек на аббревиатуру МУР – Московский уголовный розыск).

Рассмотрим подробнее описание загадочного «домика на горе»: «Стоит избушка – деревянный домик, / в избушке светит огонёк, / на огонёк слетаются черницы, / стучат в окно ночные комары. / Порой шмыгнет и выпорхнет под крышей / разбойник старый козодой, / собака цепью колыхает воздух / и лает в пустоту перед собой, / а ей в ответ невидные стрекозы / бормочут заговор на все лады». Анаграмматический анализ позволяет прояснить семантику образов зооморфных посетителей «домика на горе». Собака и разбойник навевают звукообраз фамилии БО́КИЙ; Г. И. Бокий – активный деятель ЧК-ОГПУ, в 1918 г. – председатель петроградской ЧК, в 1927 г. – член коллегии ОГПУ, НКВД и Главлита. Собака может указывать и на фамилию БАКАев; И. П. Бакаев – еще один видный партийный и советский деятель, в 1919–1920 гг. был восьмым председателем петроградской губчека. Фраза «стучат в окно ночные комары», вероятно, содержит анаграмму «стучат в окно ночные» НАРКО́МЫ, а также криптоним КОМА́РОВ; в 1920–1921 гг. Н. П. Комаров был девятым председателем петроградской губчека, с 1926 по 1929 гг. – председатель Ленсовета и ленинградского губисполкома, член ЦК ВКП (б). В уместные контексты введены и другие криптонимы председателей ПЧК.

Адрес питерского «домика на горе» прочитывается в пьесе при трансформации фразы «Иван Иванович, сходите в полпивную / и принесите нам бутылку пива и горох»: «Не полбутылки, а бутылку пива, / и не в пивную, а в горох идти!» – идти в ГОРОХОВУЮ. Т. е. «домик на горе», в котором «горит огонёк» – на улице Гороховой, 2, куда отводили арестованных.

Столь же определенные репрессивные намеки и звукообразы скрывают вдохновенные слова папаши, произнесенные перед «сраженьем двух богатырей», они позволяют конкретизировать еще один потаенный образ: «Пускай на солнце залетит / крылатый попугай, / пускай померкнет золотой, / широкий день, пускай». Как печка – карнавалльно-криптографический «двойник» ПЧК, так и «крылатый попугай», который залетит на солнце и омрачит собой «золотой, широкий день», – это, безусловно, анаграмматический коррелят ОГПУ, его своеобразный криптографически-карнавалльный «символ», с учетом грамматической омонимии, т. е. семантики слова-омоформы, глагола повелительного наклонения попугай, образованного от инфинитива пугать. И далее: «Пускай прорвется

<sup>3</sup> ПетроЧК (или ПЧК, Петрогубчека) – название петроградской чрезвычайной комиссии, местного органа ВЧК, созданного в марте 1918 г. после отъезда ВЧК в Москву; находилась на Гороховой улице, в доме № 2.

сквозь леса / копыта звон и стук, / и с визгом сходит с колеса / фундамента сундук»; велика вероятность того, что среди неслучайных созвучий здесь скрыто имя первого председателя ВЧК-ОГПУ, умершего в 1926 г. (пьеса написана через год после его смерти): пусть «с визгом сходит с колеса» сундук фундамента ФЕЛИКСА ЭДМУНДА, МЕНТА<sup>4</sup>. Таким образом, в пьесе собраны именные анаграммы председателей ВЧК и ПЧК, обитавших в разное время в «домике на горе» на Гороховой, 2. Возможно, слова Ивана Ивановича о его ребятах («У меня дом есть. Дома жена сидит. У ней много ребят. Я их сосчитал – 10 штук», «Ребята хорошие. Каждый в зубах по спичечной коробке держит») подразумевают руководителей ПЧК<sup>5</sup>; в облике жены скрыт новый вероятный криптоним: МЕНЖИНСкИЙ, много ребят у МЕНЖИНСкОГО.

Зловещий звукообраз партийного имени советского вождя появляется в финальных словах пьесы, в приказе, обращенном к арестованной Елизавете Бам, непосредственно после ее многозначительной реплики об антропоморфном таракане таракановиче «в рубаше с рыжим воротом и с топором в руках»: «Вытянув руки и потушив свой пристальный взор, двигайтесь следом за мной, храня суставов равновесие и сухожилий торжество. За мной» (СТАЛИН ИОСИФ – вот кто обладал «пристальным взором», хранил «суставов равновесие и сухожилий торжество»). Партийное имя вождя прочитывается и в репликах бегущих вокруг сцены персонажей: «Ой, ноги устали!», «Ой, руки устали!», «Ой, пружины устали!» и т.д. Перечень криптонимов партийных и государственных руководителей в пьесе можно было бы продолжить (Шатова 2012: 206–211).

В качестве ключевых подсказок для обнаружения потаенного плана воспринимаются трансформации и деформации слов и имен (Коперник – Крупернак), множественность восприятий образов и персонажей (Елизавета Таракановна – Эдуардовна – Михайловна, первый – Пётр Николаевич – фокусник – жертва – убитый – «повелитель и друг» – чародей – богатырь – враг и т. д.), фонетические эксперименты («Плясунья на проволо-о-о-о!», «Коробочка из дере-е-е-е!» и др.), звуковые повторы (лает в пустоту – пустынный – «Пустые, глупые слова!»), карнально-игровой дух пьесы («Фокусники приехали!», игра в пятнашки); семантические подсказки, такие как совет, данный папаше Петром Николаевичем: «Смотри поменьше по сторонам, / а больше наблюдай движенье / железных центров и сгущенье / смертельных сил». Перед сраженьем богатырей папаша вызывает Петра

<sup>4</sup> Достоверно известно, что в начале XX в. слово «мент» (жаргонное наименование милиционера) уже существовало. «Словарь жаргона преступников», выпущенный НКВД в 1927 г. для внутреннего пользования, приводит это слово, объясняя его как «милиционер; тюремный надзиратель» (1927: 91). С 1919 по 1923 гг. Ф. Э. Дзержинский совмещал должности председателя ВЧК-ГПУ и наркома внутренних дел, т. е. руководил деятельностью не только органов госбезопасности, но и милиции.

<sup>5</sup> Из документального очерка В. И. Бережкова «Тайны Гороховой, 2» следует, что с марта 1918 по декабрь 1927 г. у руля питерской ЧК побывало 11 человек, в том числе одна женщина (1995: 3–138).



Николаевича на поединок: «Давай сразимся, чародей, / ты словом, я рукой»; в этих созвучиях в уместном контексте скрыта анаграмма одного из псевдонимов поэта Д. ЧАРМС. Или в близлежащих строках: «одним размахом топора / он рубит лес и горы – / одним дыханием своим / он всюду есть неуловим» (неуловим ДАНИИЛ ХАРМС), «Текст – Иммануила Красдайтейрик» (текст ДАНИИЛА <X>АРМСА). Авторские криптонимы придают контекстам более конкретное звучание, они говорят о том, что вызов врагам бросает не папаша, а сам поэт. Звукообраз имени Хармса содержат также шестикратные повторы: «До свидания, до свидания», «а в кровати лежит супруг. / До свидания, до свидания», «А в окно наверху глядит / сквозь очки молодой старик. / До свидания, до свидания» (Хармс 2003: 544–581) («молодой старик» и супруг – ДАНЯ, ДАНИИЛ).

Анаграмматический анализ *Елизаветы Бам*, *Лапы* и других произведений выявил, что театр абсурда Хармса продолжает традиции драматургии и за-умного языка поэта-«смысловика» и речетворца Хлебникова. Поэт-обэриут создавал пьесы и стихотворения, в которых, как и у Хлебникова, в центре произведения остается «смысл, а не хаос бессмысленности»; как и поэту-будетлянину, Хармсу нужно было прятать ослепительную ясность своей мысли «в одеяние, менее доступное человеческому разумению» (Иванов 2000: 336, 339).

Подобные, насыщенные тайнописью игровые, смеховые, гротескно-карнавальные драматические произведения у Хармса и других обэриутов не единичны. Рассмотрим анаграммы и скрытые имена в драматургическом творчестве А. Введенского.

### *Драматическая поэма А. Введенского «Кругом возможно Бог»*

Тайнопись позволяет найти и уточнить также криптонимы открыто названных и потаенных адресатов произведений А. Введенского. Указанное или подразумеваемое имя адресата — чаще всего друга поэта, его возлюбленной или его политических оппонентов — может стать поводом для поэтической этимологизации, следовательно, оно может служить ключевым словом-темой для возникновения анаграммы. Обратимся вначале к стихотворению, адресат которого хорошо известен. Именные анаграммы друга поэта закономерно появляются в раннем творении «Галушка» с посвящением Л. Липавскому. Звукообразы фамилии и имени друга пронизывают весь текст, криптонимы появляются уже в первых строках: «Да Бог с ним Бог с ним кралинька / чего поешь ты маленька / чего ты плачешь фетинька / коль наступило летинька» (ЛИПАВСКИЙ ЛЕНЬКА, ЛЕНЬКА, ЛЕОНИД). И далее по тексту: «я здравствуй плачет весело / на сук жену повесила», «бурный спал / славянская ты лапа / и дремлет часовой», «далекий чеха склеп / теперь плывет на нас / *спасайся Арзамас*» (ЛИПАВСКИЙ), «жена моя погасла / печальной каплей масла», «слепил подушки глаз / кадил дымил лик / ладонька спе и спя / свалилась



львицей с шей / глуха нема толпа», «овес летит в песке / не спит последний час» (последний ЛЕОНИД ЛИПАВСКИЙ, ЛЁНЬА, ЛЁНЬКА), «ты в баночку плевал раз раз / КУМА ОМА петрА попА» (ЛИПАВСКОМУ) и др.

В стихотворении «Галушка» несколько раз упоминается «жена-звезда», поэтому неслучайными выглядят в уместных контекстах криптонимы первой жены поэта (которая позже ушла от Введенского и стала женой Липавского): «жена моя звезда / рыдая умерла» (МЕЙЕР), «стремятся трупы падчериц» (ТАМАРА МЕЕР), «мертвый дух», «чертями мир оброс» и т. д. (Введенский 2010: 39–43) (ТАМАРЕ МЕЙЕР). Приведенные созвучия и анаграммы показывают, что «конкретные предметы» и образы этого стихотворения истолковываются не только абсурдно, метафорически, метафизически, но и анаграмматически.

Криптографические социально-политические аллюзии угадываются во многих произведениях Введенского, например, в пьесе *Потец* (Шатова 2013). В «драматической или эсхатологической поэме» *Кругом возможно Бог* (<1930–1931>) (определение жанра Я. Друскина (Введенский 2010: 299) образы «сумасшедшего царя» и палача семантически и анаграмматически могут трактоваться как образ советского партийного лидера.

Криптонимы «отца народов» появляются, например, в ремарках и в контексте речей персонажей, предшествующих появлению царя: «Царь появляется. Темнеет в глазах», «На площади раздался страшный плач. Всем стало страшно», «Я стираюсь в порошок / Перед видом столь могучих, / Столь таинственных вещей, / Что проносятся на тучах» (СТАЛИН), «Мужчина пахнувший могилою, / Уж не барон, не генерал. / Ни князь, ни граф, ни комиссар / Ни красной армии боец. / Мужчина этот Валтасар, / Он в этом мире не жилец» («Мужчина этот Валтасар», «ни комиссар» – ВИССАРИОНОВИЧ СТАЛИН). Автор вводит в свою драматическую поэму известный библейский образ последнего вавилонского правителя Валтасара с тонким и точным расчетом. В разгар безумного веселья на последнем пиру Валтасара внезапно огненная рука начертила на стене таинственные письмена, расшифрованные пророком Даниилом как послание Бога Валтасару, предсказывающее скорую гибель царю и его царству; в ту же ночь нечестивый правитель был убит. Гибель Валтасара – это манифестация Божественного правосудия, грозное предупреждение тем, кто забыл, что Бог видит всё. Введенский, как и Хармс, вероятно, верил в Божественное возмездие, а также в магическую функцию тайнописи. Вводя в текст имя кощунственного правителя Валтасара, созвучное с партийным именем и отчеством советского лидера, автор надеялся на подобный эффект своей эсхатологической поэмы-предупреждения и верил, что ее политические криптографические подтексты станут теми огненными тайными письменами, которые предвещают скорую гибель нынешнему правителю-безумцу и всей советской политической системе.

Криптонимы вождя многократно прочитываются и в других уместных контекстах: «Износился фрак. / Боги стали свирепы» («свирепым богом» стал ИОСИФ СТАЛИН), «Иное сейчас наступает царство», «Какая может

быть другая тема, / Чем смерти вечная система», «Достаньте пистолет», «Гуляет стул надменный», «Тут раскаленные столы / Стоят как вечные котлы / И стулья как больные горячкой / Чернеют вдали живую пачкой / Однако это хуже чем сама смерть / Перед этим все игрушки / День ото дня все становится хуже и хуже» («все становится хуже и хуже» СТАЛИН ИОСИФ), «Всё останавливается / Всё пылает» (СТАЛИН ИОСИФ). Очень красноречива тайнопись в речи «от автора», предвещающей появление «народов»: «Как во сне сидят народы», «Сторож нюхает табак», «Иные звери веселятся, / Под бессловесною луной, / Их души мрачно шевелятся / Уста закапаны слюной. / Приходит властелин прикащик / Кладет зверей в ужасный ящик / И везет их в бешенства дом, / Где они умирают с трудом» и т. д. (властелин СТАЛИН или И. В. СТАЛИН), «Бойтесь бешеных собак» (КОБА), «Под бессловесною луной, / Их души мрачно шевелятся», «И везёт их в бешенства дом, / Где они умирают с трудом. / Бойтесь бешеных собак», «И когда осыпался лес / Шевелился на небе бес» (варианты: «шевелился бес» БЕСОШВИЛИ, Бесо...швили, Бесошви...ошвили, Бесош...швили – ранний псевдоним Сталина).

Небесные светила тоже создают говорящие звукообразы: «На небе вялые кометы / Во сне худую жизнь влачат», и далее, в финале: «Сухое солнце, свет, кометы, / Уселись молча на предметы» («вялые кометы» – КОМИТЕТЫ). Криптони́мы вождя, извлекаемые из речи Затычкина: «Ты смотришь робко, / Подобный смерти / Пустой коробкой / Пред нами вертишь. / Ужели эта коробка зла / Приветствую пришествие козла» (трижды: КОБА). А также в финальном фрагменте: «Миру конечно еще не наступил конец / Еще не облетел его венец. / Но он действительно потускнел. / Фомин лежащий посинел», «земля пуста от сна / Худа, тесна. / Возможно мы виновники нам страшно», «Лежит в столовой на столе / Труп мира в виде крем-брюле. / Кругом воняет разложением» (на столе СТАЛИН, «в виде крем-брюле» – в КРЕМЛЕ). В поэме часто упоминаются горы, горение, гордость (в том числе такой образ: «на трон природы / Сели гордые народы»); приказ царя «Заглушите приговоренных плач», реплики Фомина «Что горит», «Ковер горит», «Дыхание горизонтальных рек», заключительные слова поэмы «Горит бессмыслицы звезда» в данном криптографическом контексте создают звукообраз, который может указывать на грузинский город ГОРИ, родину Сталина.

В уместных, убедительных контекстах снова прочитываются вероятные криптони́мы ПЧК, ВЧК / ЧК, ГПУ / ОГПУ – в многократных повторениях слов спичка / спички, птичка / птички, свечка / свечки, глуп / глупые / глупая и др.

Ключевыми являются криптографические контексты поэмы, изображение палача, казни; важнейшие темы произведения – смерть («Какая может быть другая тема, / Чем смерти вечная система»), страх, безумие, «горькая судьба» земли, бессмысленность и крах всего сущего. Значимой мыслью поэмы является также надежда автора на скорую гибель главных виновников краха погубленного мира; этот мотив убедительно звучит,

к примеру, в образе Валтасара и в заключительных строках поэмы: «Возможно мы виновники нам страшно / И ты орел аэроплан / Сверкнешь стрелой в океан / Или коптящей свечкой / рухнешь в речку». И хотя драматизированная поэма *Кругом возможно Бог* воспринимается как образец «театра абсурда», но в финальной фразе о «звезде бессмыслицы» важнейшей характеристикой является именно бездонность этой звезды, т. е. уместность множественных интерпретаций бессмыслицы, в том числе криптографических: «Горит бессмыслицы звезда, / Она одна без дна». Весомой подсказкой служит признание протагониста Фомина о невозможности открытой коммуникации, о его «обидной» «безъязыкости»: «Я же безголовый / вид имея казака, / Я между тем без языка» (Введенский 2010: 131–161).

### *Некоторые предварительные итоги*

Анаграмматический анализ лирических, карнавальных, абсурдистских, игровых пьес и драматических поэм позволяет говорить о том, что в русской драматургии первой трети XX в. тайнопись – явление закономерное и прогнозируемое. Обнаруженные криптограммы дают возможность нового прочтения некоторых «темных» авангардных творений, таких, как *Маркиза Дезес*, *Лапа*, *Елизавета Бам*, *Кругом возможно Бог*. Криптограммы чаще всего подсказывают имена адресатов или прототипов персонажей и в соответствии с контекстом – авторское отношение к ним и их характеристику. Появление анаграмм или криптограмм какого-либо имени или слова подготовлено семантически, контекстуально и фонологически, с помощью системы ключевых слов, слов-закрепок, вариаций звуковых повторов и звукообразов, которые становятся фонетическим ключом к закодированному слову. К примеру, в прологе к *Лапе* и в *Гвидоне Хармса* именные анаграммы жены поэта повторяются неоднократно.

Анаграммы – это лишь один из приемов тайнописи. В своих криптографических опытах поэты-авангардисты прибегали не только к перестановке букв и к дистантным анаграммам, но и к использованию других «языковых игр», например, метаграмм (Афиной – Афилей). В отличие от анаграмм, криптограммы могут сохранять в словах правильную последовательность букв (звуков, фонем), могут быть равными слову, придавая ему иное семантическое наполнение. Например, в *Лапе* в созвучном контексте пролога можно обнаружить «криминальные» криптонимы: «И медь и кобальт и пружина / в чугуна проникли головой / от туда сталь кричит: ножи на!» (КОБА СТАЛин, соотносимый с персонажем Власть).

Анаграммы позволяют читать драматические произведения «между строк», значительно обогащая их смысловое и эмоциональное содержание, восстанавливая их семантическую целостность, демонстрируя гармонию «формы» и «содержания». Криптоанализ выявляет многоуровневую структуру и полисемантическую текстов и отдельных образов, возможность

их прочтения в разных кодах, допустимость игровой интерпретации, которая обнажает двусмысленность дискурса.

Не только в поэзии, карнавальной прозе, но и в драматургии Хлебникова, Хармса, Введенского анаграммы и криптограммы стали формообразующим фактором. Построение анаграмм в пьесах этих авторов служит решению специальной задачи – созданию потаенных планов произведения, скрытых от цензуры, для развертывания сюжетов на интимную, любовную или художественную, культурологическую, а после 1917 г. – на политическую, антисоветскую тематику. Русские писатели начала XX в. создавали поэтические анаграммы подобно древним священным текстам, довольно регулярно обыгрывая с помощью звуковых повторов имена друзей и возлюбленных, к которым обращено поэтическое послание. Анаграммирование имен друзей и собратьев по художественному ремеслу (писателей, художников) позволяло реализовать отдельные игровые стратегии, как в случае с *Маркизой Дээс* Хлебникова. Зашифровка криптонимов на политическую тематику давала возможность выразить свою гражданскую позицию, приоткрыть видение пореволюционной ситуации в России. Анаграммы позволяют по-новому интерпретировать известные художественные образы, например, из *Елизаветы Бам*: «домика на горе», таракана на печке, собаки на цепи, попугая в небе и т. п., предстающие в гротескном мире авангардистов в качестве сниженных, профанных, зооморфных двойников политических лидеров и общественно значимых реалий.

Криптограммы нередко становятся одним из средств карнавализации, смеховой, игровой профанации, травестирования, обличительного пародирования современной действительности. Криптографическая подоплека произведений обэриутов убеждает в том, что их художественный мир карнавален по своей природе: ему свойственны, говоря словами М. М. Бахтина, освобождающий характер смеха, сниженность, пародийность, развенчание, бесстрашие, дух «веселой относительности всякого строя и порядка, всякой власти и всякого положения (иерархического)», направленность «на смену властей и правд, смену миропорядков» (1979: 143, 146).

Анаграмматический анализ показывает, что многие драматические творения Хлебникова, Хармса, Введенского – это уникальные опыты интеллектуального, криптографически-карнавализованного письма, опыты виртуозного обыгрывания имен и слов.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Анненский Иннокентий. «О современном лиризме. Они». *Аполлон* 1 (октябрь 1909): 12–44.
- Арензон Евгений, Дуганов Рудольф. «Примечания». Хлебников Велимир. *Собрание сочинений*: Т. 4. Москва: ИМЛИ РАН, 2003: 345–395.
- Бахтин Михаил. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Сов. Россия, 1979.
- Бережков Василий. *Внутри и вне «Большого дома»*. Санкт-Петербург: Библиополис, 1995.
- Введенский Александр. *Всё*. Москва: ОГИ, 2010.

- Григорьев Виктор. *Поэтика слова. На материале русской советской поэзии*. Москва: Наука, 1979.
- Заболоцкий Николай. *Собрание сочинений*. Т. 1. Москва: Худож. лит., 1983.
- Иванов Вячеслав. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 1. Москва: Языки русской культуры, 1998.
- Иванов Вячеслав. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 2. Москва: Языки русской культуры, 2000.
- Кобринский Александр. *Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда*. Т. 1. Москва: МКЛ, 2000.
- Кобринский Александр. *Даниил Хармс*. Москва: Молодая гвардия, 2008.
- Леру Франсуаза, Гюйонварх Кристиан-Ж. *Кельтская цивилизация*. Санкт-Петербург: Культурная Инициатива, 2001.
- Никитаев Александр. «Тайнопись Даниила Хармса: Опыт дешифровки». Александров Юрий (сост.). *Рисунки Хармса*. Санкт-Петербург, 2006: 237–247.
- Николаева Татьяна. *От звука к тексту*. Москва: Языки русской культуры, 2000.
- «ОБЭРИУ» <Декларация>. Александров Анатолий (сост.). *Ванна Архимеда*. Ленинград: Худ. литература, 1991: 456–462.
- Остроухова Евгения, Кувшинов Феликс. «Псевдонимы Д. И. Хармса». Яблоков Евгений, Лошилов Игорь (ред.). «Странная» поэзия и «странная» проза. Москва: Пятая страна, 2003: 230–245.
- Павловец Татьяна. *Фонетико-графическая организация повести А. Платонова «Котлован»*: Дисс... канд. филол. н. Москва, 2005.
- Потанов С. М. (сост.). *Словарь жаргона преступников (блатная музыка)*. Москва: Народный комиссариат внутренних дел, 1927.
- Пузырев Александр. *Анаграммы как явление языка: опыт системного осмысления*. Москва – Пенза: Инст-т языкознания РАН – ПГПУ им. В. Г. Белинского, 1995.
- Пузырев Александр. «Перспективы исследования анаграмм». *Проблемы изучения анаграмм: межвуз. сб. научных трудов*. Москва – Пенза: ИРЯ РАН – ПГПУ им. В. Г. Белинского, 1995: 5–17.
- Сажин Валерий. «Примечания». Хармс Даниил. *Малое собрание сочинений*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003: 805–842.
- Старкина София. *Велимир Хлебников: Король Времени*. Биография. Санкт-Петербург: Вита нова, 2005.
- Топоров Владимир. «К исследованию анаграмматических структур (анализы)». Цивьян Татьяна (ред.). *Исследования по структуре текста*. Москва: Наука, 1987: 193–238.
- Хармс Даниил. *Записные книжки. Дневник: В 2-х кн.* Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. Кн. 2.
- Хармс Даниил. *Малое собрание сочинений*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003.
- Хлебников Велимир. *Творения*. Москва: Советский писатель, 1987.
- Хлебников Велимир. *Собрание сочинений*: Т. 3. Москва: ИМЛИ РАН, 2002.
- Хлебников Велимир. «Доски судьбы. Отрывок IV. Одиночество». *Russian Literature LXVI/III* (2009): 265–336.
- Хлебников Велимир. *Собрание сочинений*: Т. 1. Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2013.
- Шатова Ирина. «Криптографический карнавал в русской литературе 1900-х – 1930-х годов». *Русская литература* 2. Санкт-Петербург (2011): 190–203.
- Шатова Ирина. *Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса: Исследования и разбор*. Запорожье: КПУ, 2012.
- Шатова Ирина. «К вопросу о метафизике предметности в поэтике Александра Введенского». Фиртич Николай (ред.). *ВЕЩЬ: метафизика предмета в искусстве*. Санкт-Петербург: Аполлон, 2013: 182–216.
- Шатова Ирина. «Криптографический карнавал Велимира Хлебникова». Игошева Татьяна (сост.). *Велимир Хлебников и русский авангард*. Москва: Азбуковник, 2015: 108–121.
- Широкова Надежда. «Огмий – кельтский бог-«связыватель»». Фролов Эдуард (ред.). *Мнемон: Исследования и публикации по истории античного мира*. <Вып. 1>. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2002: 253–262.

Ирина Шатова

## КРИПТОГРАФСКА ТРАДИЦИЈА У РУСКОЈ АВАНГАРДНОЈ ДРАМИ

### Резиме

У истраживању су размотрена различита испољавања криптографије и анаграматике у драмском стваралаштву руских авангардних писаца прве трећине XX в. – В. Хлебњикова, Д. Хармса, А. Веденског. Анализирана је криптографија познатих карневалских дела поменутих писаца (*Маркиза Дезес*, *Јелизавета Бам*, *Лана*, *Око нас је можда Бог* и др.). Доказали смо способност анаграма и криптограма да постану средство карневализације, разоткривајућег, смехотворног пародирања модерне реалности.

*Кључне речи:* криптографија, анаграм, авангардна драма, карневализација, криптографски карневал.





Валентина Брио

Еврейский университет в Иерусалиме  
brio@mail.huji.ac.il

## ПАМЯТЬ И «ВОССТАНОВЛЕНИЕ ПРОШЛОГО» В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕСЛАВА МИЛОША

В статье рассматривается поэзия Чеслава Милоша 1960-х, посвященная возможностям сохранения памяти о том прошлом, которому поэт был свидетелем. Мы указываем на «филоматский код» как на воплощение прошлого города Вильно, в поэзии Милоша. Исследуются историческая непрерывность XIX и XX вв., повторяемость и архетипичность города Вильно в поэзии Милоша. Показано как пространство памяти переносится в пространство реальности при помощи библейского стиха.

*Ключевые слова:* Вильно, память, непрерывность, филматы, библейский стих.

The paper analyzes the poetry of Czesław Miłosz from the 1960's, which was dedicated to the possibilities of the preservation of the memory of the past that the poet can testify about. We emphasize the "philomatic code" as an embodiment of the past of the town Vilnius in Miłosz's poetry. The paper also explores the historical continuity of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, the repetition and the archetypical of the town Vilnius in Miłosz's poetry. It was illustrated that the space of memory is transferred to the space of reality with the aid of the Biblical verse.

*Key words:* Vilnius, memory, continuity, philomats, Biblical verse.

Myślę, że jestem tutaj na tej ziemi,  
Żeby złożyć o niej raport, ale nie wiem komu.  
Jakbym został wysłany, żeby co się na niej wydarzy  
Miało sens tylko dlatego, że zmienia się w pamięć.  
(*Świadomość*)<sup>1</sup>

В философском и эмоциональном поле поэзии Чеслава Милоша память о прошлом, точнее, сохранение этой памяти наиболее адекватно, находится в русле важнейших поисков поэта. Он размышлял о возможностях сохранения памяти о том прошлом, которому был свидетелем. У

---

<sup>1</sup> Думаю, что существую здесь, на земле этой,  
Чтобы составить о ней рапорт, только кому – не знаю.

Словно послан затем, чтобы все, что со мною случится,  
Имело смысл потому, что становится памятью. («Сознание» / из книги *Nieobjęta ziemia*, 1984; Miłosz 1993, 2: 296)

него сложилось убеждение, что рассказать обо всем виденном – обязанность свидетеля. Поэт же – свидетель особенный, ибо владеет даром слова. Это связано, в свою очередь, и с желанием сохранить память о собственном прошлом, родных местах, городе юности – Вильно. Но сложилось такое убеждение не сразу. В предлагаемой статье рассматривается, как складывался такой подход в поэзии Милоша. После того, что пришлось пережить и увидеть в годы войны в оккупированной Варшаве, воспоминание о провинциальном городе юности казалось ненужной сентиментальностью. В послевоенные годы были, как сказал Милош, «попытки отрезать себя от прошлого»: об этом он писал в стихах конца 1940-х годов «*Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku*», «*Toast*» и др.

Rośliśmy nieświadomi w naszym cichym mieście.  
 Oddalone jest od nas lat hyba dwieście.  
 Jednak niekiedy, z rzadka, tak mi się wydarzy,  
 Ze słyszę bicie dzwonów i krzyki narciarzy,  
 Chrząst rzemieni w rynsztunku oficerów konnych  
 I furkotanie sukien siostrzyczek zakonnych,  
 Z szyldów kły do mnie szczerzą lwice i tygrysy  
 Co mają raczej ludzkie i tubylcze rysy,  
 Kiedy ja, rad że lekcja nie była zadana,  
 Idę czytać podróże do Tomasza Zana.  
 Nie trąsząc się o wieszczów szliśmy na węgry  
 Tam mniej więcej gdzie oni, a więc na Ponary,  
 Na urwiska Zakretu. W niedzielne poranki  
 Jeździliśmy do Jaszun na brzeg Mareczanki.  
 ... Nie spotkałem już nigdzie takiego baroku,  
 Takich wód przezroczyстых i takich obłoków  
 ... Kraj ten wspominam wdzięcznie, aczkolwiek bez żalu.  
 Może koło Quebecu albo Montrealu  
 Da się jeszcze zobaczyć taką skamielinę  
 Nieskażonej prowincji (To kiedyś rozwinę). («*Toast*», 1949) (Miłosz 1993, 1: 209)<sup>2</sup>

И действительно, заявленную в последнем стихе задачу автор выполнил: развил эту тему позднее. На наш взгляд, в этом отречении от прошлого перечислены все основные образы и детали будущих описаний Вильно.

<sup>2</sup> Были мы несознательными в нашем тихом месте, / Отдален от нас тот город лет, может, на двести. / Однако изредка так со мной случается, / Что слышу звон колокольный и лыжников крики, / Хруст ремней в снаряжении офицеров конных / И шуршанье платьев монахинь. / С вывесок щерили клыки львы да тигры / С чертами людей-старожилов, / Когда я, радуясь, что урок не задан, / Иду читать о странствиях к Томашу Зану. / Не печалюсь о великих, мы шли на прогулки / Туда ж, что они, на Понарские горы. / В Закрет. А в воскресное утро / Ездили в Яшуны. На брег Маречанки. / Тоскую о приключениях невероятных, / О столице, сестре Юрка – и о бородах. / Не встречал никогда я такого барокко, / таких вод прозрачных, облаков высоких, / А также чудачеств и ретроградства. / Что там почитались за символ отчизны. / Вспоминаю тот край благодарно и без печали. / Быть может, в Квебеке или в Монреале / Удастся увидеть окаменелость такую / Непорочной провинции (разовью это позже). (Если переводчик не указан, перевод цитат мой – В. Б.)

В разговоре об упомянутых выше стихотворениях, поэт признавался: «Это продолжение попыток отсечения прошлого. Однако ампутация моей Литвы болезненна. Вроде бунтовал, когда жил в Вильно, против провинциальности, однако очень многое меня с теми местами связывало... В общем, это была потребность адаптации. В этих стихах есть очень болезненный код различных зашифрованных отрезаний. Точнее, стремление убедить себя, что нужно все же отступить от прошлого. Полагал, что нельзя дать ему захватить себя. Однако позднее в «Долине Иссы» и в разных стихах наступает некоторый «возврат имущества» (Gorczyńska 1992: 86).

В интервью, данном в Израиле газете *Ha-arets (Страна)* в 1985 г. (опубликовано 22. 3.1985), Милош сказал, что «писал “Долину Иссы” как сопротивление (или бунт) против направления творчества, в котором меня пытались подтолкнуть, а я хотел писать что-то, не о великих исторических событиях, просто для удовольствия. Описание детства в сельской Литве... Кроме того, писание этой книжки имело терапевтическое значение: так я вернулся к поэзии» (Miłosz 1985: 20–21).

Поворот к воспоминаниям о родных местах наступает в поэзии Милоша примерно с 1960-х гг. «Сначала отсечение себя, а позже захват в собственность чего-то, что не является реальностью, но принадлежит к прошлому, что может быть предметом искусства» (Gorczyńska 1992: 86); появилась также дистанция, что важно для искусства.

В особенности ярко и выразительно воплощено это прошлое в стихах: «Nigdy od ciebie, miasto» (1963); «Miasto bez imienia» (1965), «Dzwony w zimie» (1974), «Bernardynka, 1928» (1987), «Dawno i daleko» (1991), «Miasto młodości, W mieście» (2000) и др. Характер воплощения Вильно и его поэтику у Милоша мы определили как «филоматский код» (Брио 2008: 100–133). Милош писал: «В нашем университете непрерывность чувствовалась сильнее, чем в других польских университетах, кроме Ягеллонского. Дело в том, что эпоха после 1831 года, когда университет был закрыт, как-то сжалась, исчезла, и мы дышали филоматским воздухом. Воспитываться в Вильно означало принадлежать к XX веку только в определенной степени» (из письма к Томасу Венцлова) (Милош, Венцлова 1981: 70).

Литературная и студенческая жизнь Вильно в начале XX века развивалась в тех же локусах, что и в веке XIX, словно повторялось то, что уже когда-то происходило: те же события разворачивались в тех же «декорациях», только «разыгрывались» иными «актерами». Да и сам город, раскинувшийся вокруг, словно приглашал к прошлому, можно сказать, учил помнить. Осознание для себя этой повторяемости, архетипичности, Милош назвал «непрерывностью Вильно», что выразительно воплощено в процессии, описанной в «Городе без имени» (часть третья).

Z flecikami, z pochodniami  
 ibęben bum bum,  
 o, to ten, co umarł nad Bosforem, tam naprzędzie.  
 Swoją pannę za pod rękę tutaj wiedzie  
 I jaskółki nad nimi latają.

Wiosłaniosą, albo kijeliściami owinięte  
 iznad Jezior Zielonych bukiety.  
 Coraz bliżej ulicą Zamkową –  
 ijużnic, to tylko stoi obłok  
 nad Sekcją Twórczości Oryginalnej  
 Koła Polonistów. (Miłosz 1993, 2: 169)<sup>3</sup>

Милош комментировал: «Марыля, филоматы, полонисты, наши годы и университет из начала ушедшего столетия – построение такого моста совершенно оправданно, по-моему» (Gorczyńska 1992: 148). Такие мосты есть во многих стихах поэта.

Tutaj nie ma wcześniej i nie ma później,  
 wszystkie pory dnia i roku trwają równocześnie<sup>4</sup>.

В стихах можно заметить две параллели сопоставлений: локализация себя в историческом пространстве – в кругу филоматов, поэтов, Мицкевича, Словацкого:

W zaułku pod arkadami czytałem wtedy poemat  
 O kims, kto mieszkał tuż obok, pod tytułem „Godzina myśli”<sup>5</sup>.

И в пространстве географическом, в котором соединяются место пребывания (Долина смерти на границе штатов Калифорния – Небраска) и давно оставленный город:

W Dolinie Śmierci myślałem o...  
 Mieście skąd żaden głos już nie dosięga<sup>6</sup>.

Пространство памяти может быть перенесено в пространство реальности. В «Городе без имени» появляется форма версе, библейского стиха, которая привносит ноты возвышенности и драматизма (однако и не без милошевской иронии при этом). Вильно переносится в историческое и библейское измерение мира, существующего изначально. Понятие смысла и сущности памяти у Милоша, на наш взгляд, восходит к библейскому. Хорошо известно о переводах Милоша из Библии. «Конечно, это не случайно, что я обратился к переводам из Библии... Форма библейского версе восхищала меня с юности. Это было какой-то надеждой, возможностью выхода за рамки метрической системы и охвата мира более широко. Так что я думал о переводе Библии достаточно давно» (Gorczyńska 1992: 149).

<sup>3</sup> С флейтами, с факелами/ и барабан бум-бум,/ о, тот, что умер над Босфором, там впереди./ Свою панну под ручку сюда ведет/ И ласточки над ними летают.// Несут вёсла и прутья, листьями овиты/ и от Зеленых озер букеты/ Все ближе по улице Замковой –/ и уже ничего, лишь облако стоит/ над Секцией оригинального творчества/ Кружка полонистов.

<sup>4</sup> Здесь нет ни раньше, ни позже, – все времена дня и года делятся одновременно.

<sup>5</sup> И под аркадами в заулке читал я тогда поэму/ о ком-то, кто рядом жил, под названием «Час раздумья».

<sup>6</sup> В Долине Смерти думал о .../ городе, откуда ни один голос уже не доходит.

Милош перевел часть библейских текстов также и с языка оригинала – с древнееврейского. В указанном выше интервью в Израиле Милош рассказал: «Мой иврит – это иврит среднего талмид-хахам [хорошего ученика – В. Б.]. Мне удалось понять грамматическую структуру языка, а дальше я работаю со словарями. В результате: перевод *Книги притчей, Иов, Мегиллот*<sup>7</sup>» (Miłosz 1985: 21). Не названы здесь *Псалмы*, а из *Мегиллот* Милош перевел *Рут (Руфь)* и *Козлет (Экклезиаст)*. Память, воспоминание, напоминание – эти представления занимают в Библии центральное место. Приведем примеры из Псалмов, которые Милош переводил на польский язык. «Ибо вовеки не пошатнется он, в вечной памяти останется праведник» (Пс. 112: 6); «Враги эти – не стало их, развалины вечные. И города /их/ разрушил Ты, исчезла память о них» (Пс. 9: 7)<sup>8</sup>.

Библия часто говорит об обязательности памяти о прошлом. «Вспомни дни древности, помысли о годах всех поколений; спроси отца твоего, и он расскажет тебе, старцев твоих, и скажут тебе» (Вт. 32: 7). Память важно сохранить для будущих поколений: «И дни эти памятливы и празднуемы из рода в род, в каждой семье, в каждой области и в каждом городе <...>, и память о них не исчезнет у потомков» (Эсфирь 9: 28). В Библии также память, как правило, связана со словом: чтобы сохранить память, нужно это записать словом (либо вырезать на камне): «Записано будет это для рода грядущего» (Пс. 102: 19); «Итак, напишите себе песнь эту, и научи ей сынов Израиля, и вложи ее в уста их, чтобы была песнь эта Мне свидетельством о сынах Израиля» (Вт. 31: 19); «И сказал Господь Моисею: запиши сие на память в книгу...» (Исх. 17: 14). Еще пример (речь идет об облачении Первосвященника): «И сделали камни ониксы в золотых оправках, на которых, словно на печати, были вырезаны имена сынов Израиля. И прикрепили оба камня к ляжкам эйфода – напоминание о сынах Израиля, – как Бог повелел Моисею» (Исх. 39: 6, 7). Память, запоминание и воспоминание необходимы людям; но и в описаниях деяний Всевышнего в Библии говорится о памяти: «И услышал Всесильный стенание их, и вспомнил Всесильный союз свой с Авраамом, с Исааком и с Яковом» (Исх. 2: 24).

Итак, память о событиях, деяниях, о союзе должна сохраняться в поколениях, она должна быть записана словом, которое становится свидетельством, напоминанием. Так память сохраняется и остается живой, актуальной всегда, она связана с напоминаниями, с процессом вспоминания. Такое осознание памяти произошло в философии и литературе XX века (см. напр. Аверин 2000: 145–146).

В этом можно видеть послание поэту, работающему со словом, и поэт чувствует свою обязанность сохранения памяти с созданием огромной ответственности. У Милоша есть книга, названная *Świadectwo poezji*

<sup>7</sup> Мегиллот – Свитки; в них входят книги: Песнь песней, Руфь, Плач Иеремии, Экклезиаст, Эсфирь.

<sup>8</sup> В переводе Милоша: „W pamięci wiecznej zostanie sprawiedliwy“ (Ps.112: 6); „Spełniła się zagłada wrogów na zawsze, miasta ich poburzyłeś i zaginęła pamięć o nich“ (Ps.9: 7). (Księga Psalmów. Tłumaczył z hebrajskiego Czesław Miłosz. Paryż, 1979.)

(*Свидетельство поэзии*). Конечно, Милош наследовал и концепцию памяти Адама Мицкевича, также восходящую к Библии, – его знаменитое «*pieśń ujdziecało*»: песнь уцелеет в исторических катастрофах и станет свидетельством, «заветом» между прошлым и будущим (поэма *Konrad Wallenrod*). По представлению Милоша, поэтический дар должен помочь спасти от уничтожения – людей, города. Это убеждение в спасительной силе слова, его мощи.

Skąd u mnie ta potrzeba szczegółu, nie rozumiem.  
 Czy dlatego, że zwalono trzy krzyże, zakazano nazwy,  
 Że Batory nieznany nawet z imienia?  
 Że ci, którzy spacerowali tam, pogubili  
 Swoją materialność? Że jestem jedyny,  
 Który potrafi ogród zamienić w słowo? (*Bernardynka*, 1928) (1987)<sup>9</sup>

«Воплотить в слово», «сад претворить в слово» – становится смыслом творчества, проявлением топофилии. Но опять-таки образ города «ускользает из красоты слов». И это не единственная антиномия поэта, который видит в этом свое призвание, даже посланничество. Милош словно пытается преодолеть пропасть, всегда отделяющую живое впечатление от города и образ города в литературе. Поэтическая задача требовала средств воплощения: необходимость подробностей и размышления о трудности, невозможности «ухватить реальность» (как говорил Милош), и понятие об образе памяти как музея, хранилище аутентичных предметов и документов (напоминаний). Действительность – это вещи, предметы, окружение, городской пейзаж. С течением времени всё это выполняет роль индикатора происшествий, сигнала, опознавательного знака. Идея апокатастазиса («это слово означает движение обратно/ не то, что застыло в катастазисе») у Милоша становится также особой задачей слова, потому что именно в слове происходит повторное существование подробностей. Приведем объяснение Милоша: «Особенно сильно разработал его Ориген... По-гречески это значит более или менее: «снять чары»<sup>10</sup>. То есть возвращение к состоянию до Первородного греха, повторение какой-либо истории в очищенной форме... в любом случае апокатастазис в этой поэме выполняет свою роль настолько, что означает исчезновение подробностей. Ни один миг не может пропасть. Он где-то складирована, и возможно запустить этот клубок или фильм заново, воссоздание какой-то реальности, в которой все те элементы будут возвращены... Будем надеяться, что за рекой Летой есть какая-то память, но очищенная. Каждая вещь имеет для меня двойное существованье/ и во времени, и когда времени уже не будет» (Gorczyńska 1992: 172).

С этим сближается понятие бессмертия:

<sup>9</sup> Откуда такая потребность подробностей, не понимаю./ Потому ли, что свалены те три креста./ Что запрещено название, / Что о Батории никто не слышал даже?/...Что те, которые там прогуливались, потеряли/ Свою материальность? Что я – единственный, / Кто может сад претворить в слово?/ (пер. В. Британишского; Милош 2000, т.1: 362).

<sup>10</sup> Т.е. задействовать, запустить нечто застывшее – зачарованное; как бы расколдовать.

Był raz artysta  
 Wierny i pracowity. Jego pracownia  
 Ze wszystkim co namalował, spaliła się,  
 On sam został rozstrzelany. Nikt o nim nie wie.  
 Ale obrazy jego trwają. Po drugiej stronie ognia. («Rozmowa») (Miłosz 2005: 42)

Задачей становится поиск слова, которое могло бы воссоздавать память и ее спасительное действие. Поэтика города – Вильно – выступает как вспоминаемая реальность. Можно сказать также, что Милош развивал Оригена, который в своих эсхатологических размышлениях трактовал о восстановлении всех духовных существ. У Милоша восстановление в мельчайших подробностях.

Stoi przede mna, gotowe, nie brak a ni jednego dymu z komina, a ni jednego echa, kiedy przestępuje dzielace nas rzeki («Miasto bez imienia»).

Свои усилия восстановить город в подробностях Милош приравнивал к возможности демиурга или медиума, чтобы говорить их голосом, принимать их обличья, как в стихотворении «Город юности» («Miasto młodości», 1994):

Przystojniej byłoby nie żyć. A żyć nie jest przystojnie,  
 Powiada ten, kto wrócił po bardzo wielu latach  
 Do miasta swojej młodości. Nie było nikogo  
 Z tych, którzy kiedyś chodzili tymi ulicami,  
 I teraz nic nie mieli oprócz jego oczu.  
 Potykając się, szedł i patrzył zamiast nich  
 Na światło, które kochali, na bzy, które znów kwitły.  
 ... W ciele teraz biegła  
 Ich krew, jego arterie żywiły ich tlenem.  
 W sobie czuł ich wątroby, trzustki i jelita.  
 Męskość i żeńskość, minione, w nim się spotykały,  
 I każdy wstyd, każdy smutek, każda miłość.  
 Jeżeli nam dostępne rozumienie,  
 Myślał, to w jednej współczującej chwili,  
 Kiedy co mnie od nich oddzielało, ginie,  
 I deszcz kropel z kiści bzu sypie się na twarz  
 Jego, jej i moją równocześnie<sup>11</sup>. (Miłosz 2005: 68)

Так поэт видел свою «личную обязанность», свое посланничество: «мне иногда кажется, что именно так смогли бы заключить это в слово

<sup>11</sup> Приличней было бы не жить. Жить – неприлично./ Говорит возвратившийся многие годы спустя/ В город юности. Не было здесь никого./ Из тех, кто по улицам этим когда-то ходили./ А теперь ничего не имели, кроме его глаз./ Спотыкаясь, он шел и глядел вместо них/ На солнечный день, на цветущие вновь сирени./ Его ноги, как бы то ни было, были лучше./ Чем никакие. Его легкие вдыхали воздух./ Как обычно у всех живых. Его сердце билось./ Удивляясь, что бьется. В его теле струилась их кровь./ А его артерии питали их кислородом./ Он в себе ощущал их кишки, их печени, почки./ Мужское и женское, минувшие, в нем встречались./ И каждый их стыд, и каждая грусть и любовь./ И если нам доступно понимание – / Он думал – то в сочувствующий миг./ Когда исчезает, что меня отделяло от них./ И кисть сирени сыплет капли на лицо/ Его, ее, мое – одновременно. (пер. В. Британишского: Милош 2000: 364)



другие, те, заместителем которых я являюсь», а также «сделать существующим прошедшее. Мы все еще склонны верить, что поэт получает более одной жизни потому, что способен ходить улицами городов, существовавших две тысячи лет назад» (Miłosz 1983: 89).

Встает проблема пространства как судьбы человека, а память становится моральной категорией (как совесть, например). По убеждению Милоша, человека мы понимаем не «вообще», но в его принадлежности к месту и времени, к той, а не иной провинции, стране. Он также считал, что на пороге XXI века «рождается нечто новое, прежде никогда не знаемое в такой степени: человечество как стихия, сознающая свою непринадлежность к Natura – ведь только человек получил в наследство это сокровище, которым является память или история» (Miłosz 1983: 91).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аверин Борис. «Воспоминание как сюжет: Библия – Пушкин – XX век». Тименчик Р., Шварцбанд С. (ред.). *После юбилея*. Иерусалим, 2000.
- Брио Валентина. *Поэзия и поэтика города. Wilno – Vilne – Vilnius*. Москва: Новое литературное обозрение, 2008.
- Милош Чеслав, Венцлова Томас. «Вильнюс как форма духовной жизни». *Синтаксис* 9 (1981).
- Милош 2000 – *Польские поэты XX века*. Антология. Т. 1. Перевод, сост. и предисловие: Астафьева Наталия, Британишский Владимир. Санкт-Петербург: Алетея, 2000.
- Милош Чеслав. Стихи из книг 1984–1994 гг. Перевод Владимира Британишского. *Старое литературное обозрение* 1 (2001).
- Gorczyńska Renata (Ewa Czarnecka). *Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków, 1992.
- «Ha-moah ha-shavu»». *Ha-arets*, 22.3.1985 (in Hebrew). («Пленный разум». Интервью с Чеславом Милошем, газета *Страна*, Тель-Авив; иврит).
- Księga Psalmów*. Tłumaczył z hebrajskiego Czesław Miłosz. Paryż, 1979.
- Miłosz Czesław. *Świadectwo poezji*. Paryż: Instytut Literacki, 1983.
- Miłosz Czesław. *Wiersze*. Т. 1-3, Kraków: Znak, 1993.
- Miłosz Czesław. *Jasności promieniste i inne wiersze*. Warszawa-Paryż, 2005.

Валентина Брио

#### ПАМЋЕЊЕ И „РЕКОНСТРУКЦИЈА ПРОШЛОСТИ“ У СТВАРАЛАШТВУ ЧЕСЛАВА МИЛОША

##### Резиме

У раду се разматра поезија Чеслава Милоша 1960-х, која је посвећена могућности ма очувања сећања на ону прошлост, коју песник може да посведочи. Ми истичемо «филоматски код» као отеловљење прошлости града Вилњуса у поезији Милоша. У раду се такође истражује историјски континуитет XIX и XX века, понављање и архетипско града Вилњуса у поезији Милоша. Показано је како се простор памћења преноси у простор реалности уз помоћ библијског стиха.

*Кључне речи:* Вилњус, памћење, континуитет, филомати, библијски стих.

Микела Капра

Католический университет «Святое Сердце» в Брешии  
michela.capra@virgilio.it

## МИР ФАЗИЛИЯ ИСКАНДЕРА: ДЕТСТВО И ПРИРОДА<sup>1</sup>

В данной работе мы попытаемся показать что, для того чтобы лучше понять творческий мир Искандера, необходимо обращаться не только к прозе писателя, как это до сих пор делали исследователи его творчества, но и к его стихам, поскольку в них налицо переключки самых частотных мотивов искандеровского литературного мира. Общее для мира поэзии и прозы Искандера следующее: центральным локусом прозы и поэзии автора является родная земля, Абхазия, вокруг которой автор строит свои сюжеты, через которую смотрит на действительность. Мы покажем также, что взгляд Искандера на Абхазию и Кавказ отличается новизной: взгляд на Кавказ – это внутренний взгляд реалиста, а не романтика.

*Ключевые слова:* Абхазия, природа, дом, человек, животные.

In our contribute we will demonstrate that though most of the researches dedicated to Iskander deals with his prose, his verses are also really important in order to depict a portrait of the artist development and to understand his creation. Iskander's prose and verses form some kind of continuum, especially if themes are concerned. In particular, the theme of Abkhazia, Iskander's native country, can be seen as forming continuum: in Iskander's creation it represents the centre of author's thoughts and the prism towards which the writer depicts reality. However, the way in which Iskander depicts Abkhazia and Caucasian area represents something new in Russian literature because while in classical Russian literature those areas were described in a romantic way, as something exotic, in Iskander's creation they are described in a realistic way, by a man belonging to that world.

*Key words:* Abkhazia, nature, home, human being, animals.

Если обратиться к исследованиям, посвященным произведениям Искандера, то сразу можно заметить, что большинство этих работ исследует прозу русского автора; литературоведы обычно анализируют прозаические произведения, особое внимание уделяя тем произведениям, которые считают шедеврами писателя, среди которых, например: Сандро из Чегема (1973), Кролики и удавы (1982) и Созвездие Козлотура (1966). Конечно, искандеровский мир вполне отражён в его прозаических про-

---

<sup>1</sup> Данная работа представляет собой фрагмент докторской диссертации *Цикл рассказов «Детство Чика» Ф. А. Искандара*, которую я защитила в Белградском университете в 2013 г.

изведениях и, особенно, в его большом романе Сандро из Чегема, но мир писателя сформировался и чётко проявился не только в прозе, но и в поэзии писателя. Недаром, между поэзией и прозой Искандера существует тематическая связь: центром литературного мира прозы и поэзии автора является родная земля, Абхазия, которая преобразуется в универсальное пространство, сквозь призму которого автор представляет действительность; кажется, что в творчестве русского автора каждый клочок родной земли насыщен культурной памятью, местными традициями и т. п. Свое мировоззрение Искандер излагает как в прозе, так и в поэтических произведениях; в них обнаруживаются общие темы и мотивы.

В свете сказанного можно задаться вопросом: почему критика обращает больше внимания на прозу Искандера, чем на поэзию? Ответить на этот вопрос не легко. Некоторые критики считают, что мастерство Искандера проявлялось только в прозе, и считают стихотворения русского автора менее ценными. Так, например, думает Наталья Иванова, которая пишет: «Хочу сразу предупредить читателя, что я не являюсь особым поклонником ранней поэзии Искандера, и ценю его прозу не в пример выше» (Иванова 1990: 30). Исследуя юмор как ключевую черту Искандера-писателя, исследователи сосредотачиваются больше на прозе (в которой эта черта автора, несомненно, превалирует), чем на поэзии; недаром большинство критиков считает появление искандеровского юмора началом художественной зрелости автора, и поэтому ранние стихи Искандера часто отодвигаются на второй план.

К первым поэтическим произведениям Искандера относятся сборники стихов: *Горные тропы* (1957), *Доброта земли* (1959), *Зелёный дождь* (1960), *Дети Черноморья* (1961), *Молодость моря* (1964) и *Зори земли* (1966). О поэзии Искандера поэт Е. Винокуров пишет: «Он (Искандер – М. К.) пишет по-рембрандтовски <...> Его мир – это мир материальный, объемный <...> Для каждого движения души он должен найти пластическое проявление» (Винокур 1966: 174), а у поэта и исследователя Б. Сарнова читаем: «Мир, открывающийся в стихах Искандера, предметен, осязаем до осязимости»; «тайна той необыкновенной полноты и яркости ощущения» (Сарнов 1958: 251). Слова поэтов определяют основополагающие черты лирики Искандера: она отличается конкретностью, яркостью ощущений; когда читаем любое стихотворение русского писателя, мы как бы находимся перед картиной, до предела насыщенной красками, звуками, запахами и т. д. Поэзию Искандера отличает и то, что она неотделима от природы Кавказа, с его горным хребтом, миром растений и животных; кроме природы, поэзия Искандера неотделима от ежедневной жизни на родной земле Абхазии.

Примеры стихов, в которых описывается красота природы Кавказа, многочисленны; мы упомянем здесь одно стихотворение, которое, по нашему мнению, хорошо изображает ощущение красоты Кавказа – это «Летний лес» (1965):

В необоримой красоте  
Кавказ ребристый.  
Стою один на высоте  
Три тыщи триста.

Почти из мироздания вдаль  
Хочу сигналить:  
Ты соскреби с души печаль,  
Как с окон – наледь. (Искандер 2004б: 235)

Перед нами открывается идиллическая картина: вдалеке возвышаются высокие горы Кавказа, они такие красивые, что очищают душу от печали. Горы царствуют на горизонте, природа доминирует своей грандиозностью и чистотой. В мире Искандера человек и природа едины, кроме того, природа всегда имеет положительное влияние на человека, красота природы как-то очищает душу человека от горькой печали, дарит его душе собственную красоту. Недаром в стихотворении «Дети Черноморья» (1961) Искандер пишет, что «дерево – доктор, а листик – лучший рецепт от болезней» (Искандер 1966: 9), тогда как в романе Сандро из Чегема Искандер подчёркивает, что деревья намекают на желательную форму человеческой души, форму, которая «позволяет, крепко держась за землю, смело подыматься к небесам»; кроме того, их «миролюбивая мощь учит человека доброте и бескорыстию» (Искандер 2005: 601). Хороший пример того, как природа учит человека доброте и бескорыстию, найдём ещё в стихотворении «Буйволы» (1956):

Много людям сделали добра они  
Молчаливо, не ласкаясь и не лстясь. (Искандер 1966: 26)

Поэтому природа Кавказа и её красота олицетворяют человеческое постоянство, идеальную форму человеческой души, они антропоморфны. В прозе Искандера описания пейзажей Абхазии, красоты Кавказа многочисленны, автор часто прерывает рассказ для того, чтобы описать чудо природы; хороший пример этого находим в рассказе «Чик и белая курица» (1993):

Чик посмотрел на море. Оно порозовело от закатного солнца. Золотая полоса воды, идущая от солнца золотилась сильнее, чем солнце. Флотилия чаек отдыхала на воде. <...> Диск солнца неуклонно закатывался за море. Чик знал, что на самом деле это земной шар прямо на его глазах всей своей громадой поворачивается и заграждает солнце. Что перед этим великим зрелищем тревоги жизни? (Искандер 2012: 636)

Хотя написанное в прозе описание заката солнца близко стихам в прозе: яркая, сочная картина, наполненная красками, напоминает стихотворение; кроме того, красота пейзажа, громада природных элементов опять положительно влияют на человеческую душу, очищая её от безобразия и от тревог жизни. Красота природы Кавказа подчеркнута также в стихотворении «Орлиный язык» (1963):

Глубокий вдох на перевале.  
Долины изумрудной даль,  
Орла парящего спираль,  
Тропы орлиные спирали.

Туманы и хребтов предплечья.  
Здесь дух рождения миров,  
Здесь рядом с клетком орлов  
Я слышу клекот сванской речи. (Искандер 1966: 59)

Это стихотворение как бы открывает ворота рая: изумрудные долины, горы и т. д., пейзаж поражает своей красотой, напоминает пространство Эдема, в котором природа вполне царствует, где животные живут в согласии. Кроме красоты пейзажа, здесь важно и то, что писатель говорит об орлином языке (спирали, которые орлы вырисовывают в небе своими полётами как бы изображают графические знаки, буквы какого-то таинственного алфавита, таинственного языка); в мире Искандера, как мы уже видели, всё говорит на своём языке: деревья, животные. Сама природа в поэзии и прозе Искандера антропоморфна, недаром в рассказах о Чике мы можем услышать слова собаки Чика, Белочки, так же как и внутренний монолог маслины в сознании Чика<sup>2</sup>. Кроме того, у них есть чувства, как будто они настоящие люди. Мы могли бы добавить, что природа является не только антропоморфной, но и изображает лучшие черты человеческой души: доброту, щедрость и т. д. Надо подчеркнуть, что Искандер не только уподобляет сознание и душевный строй животного – человеческому, но и самого человека тому или иному зверю; например, в «Созвездии Козлотура» находим сравнение агронома с котом:

Слева от меня, сидя за столом, дремал толстый небритый человек. Почувствовав, что кто-то вошёл, он приоткрыл один глаз и некоторое время осознал моё появление и, очевидно, осознав прикрыл его. Так дремлющий кот, услышав звон посуды, приоткрывает глаз, но, поняв, что этот звон не имеет отношения к началу трапезы, продолжает дремать. (Искандер 1989: 11)

Метафора, обратная олицетворению, концентрирует внимание на смешных или добрых качествах того или иного персонажа, дает возможность выразить его характер; об этом же художественном приёме Искандер сказал в шутливом стихотворении «Сходство» (1966):

<sup>2</sup> Примеры о говорящей природе в произведениях Искандера разнообразны и многочисленными, здесь мы упомянем два примера из рассказа «Ночь и день Чика» ([www.znai.org/PROZA/FISKANDER/isk\\_rassk3.html](http://www.znai.org/PROZA/FISKANDER/isk_rassk3.html)): о говорящей собаке Белочке и о говорящих маслинах; в рассказе о собаке читаем: «– Ах, ты мне говоришь? Но мне так не хочется Чик – сказала Белка», и о маслинах: «Чик слышал, что, после того, что как исчез князь, маслины в его бывшем саду перестали плодоносить <...> Эти маслины смущали его душу своей бессмысленной преданностью». Маслины как-то ему говорят: «мы не плодоносим потому, что князя нет», у них есть не только голос, но и человеческие чувства.

Сей человек откуда?  
 Познать – не труд.  
 Похожий на верблюда  
 Пьёт как верблюд  
 <...>  
 В броню, как черепаха,  
 Одет иной.  
 Переверни – от страха  
 Замрет герой.  
 <...>  
 Качается головка,  
 Цветут глаза.  
 Не говори : – Плутовка –  
 Скажи – Гюрза! (Искандер 2004б: 156)

В уподоблении человека тому или иному животному развивается индивидуальная особенность поэтики Искандера: природа и человек не отделены.

Искандер посвящает природе огромное количество произведений; в собрании стихов *Зори земли* (1966), например, из 25 стихотворений 5 стихотворений посвящается животным («Лошади», «Фламинго», «Буйволы», «Орлиный язык», «Охотник и собака»), 9 стихотворений посвящается природным элементам («Лето», «Арбуз», «Сахарные сливы», «Осень», «Лес», «Родник», «Ежевика», «Кукуруза», «Сыр»), в остальных, хотя не посвящённых природе, природный мир как бы всегда присутствует своей красотой. В романе *Сандро из Чегема* одна глава посвящена мулу старого Хасана, а ещё одна посвящена дереву детства; в рассказе о дяде Кязыме писатель обращает особое внимание на лошадь Кязыма. Между человеком и природой существуют связи, которые, если положительные, укрепляют душу человека (природа учит человека доброте, щедрости и т. д.), если же отрицательные, портят ему душу. В мире Искандера каждое преступление против природы унижает душу человека. Хороший пример для этого находим в стихотворении «Рассказ охотника» (1966), а также в рассказе «Подвиг Чика» (1986). В стихотворении «Рассказ охотника» читаем:

Медведь смотрел спокойно, смело,  
 Как будто бы сказать хотел он:  
 Мол, я пойду своей дорогой,  
 А ты иди в свою берлогу.

И, чуя наведенный ствол,  
 Шуша листвою по ложине,  
 Он не оглядываясь шёл,  
 Шёл, как положено мужчине  
 <...>  
 Зализывая кровь и грязь,  
 Боками жаркими вздымая,  
 Он лег, со смертью примирясь,  
 Её причин не понимая. (Искандер 1966: 41–43)

Отстрел медведя описан Искандером как убийство разумного существа, другого человека, который говорит и как бы является более разумным и миролюбивым, чем настоящий человек. Недаром медведь говорит, что он идёт своей дорогой и не хочет трогать человека, так как считает, что человек тоже не захочет его трогать; не оглядываясь, он идёт, однако свирепый человек убивает его, и это убийство ставит человека на более низкую ступень, чем медведя. Надо подчеркнуть, что единство человека и зверя – одна из определяющих характеристик абхазского фольклора, ибо происхождение человека от животного–тотема зафиксировано в народных верованиях, легендах, сказках (см. Дзидзария – Инал-Ипа 1984; Anchabadze 1998). Искандер продолжает эту фольклорную традицию<sup>3</sup> и поэтому отстрел медведя (медведь – тотем, который связывается с предками) описывается как убийство человека. В данной связи напрашиваются стихотворение «Рассказ охотника» о свирепом человеке и рассказ «Подвиг Чика» о собаколове, где читаем:

Напротив греческой церкви в десяти шагах от Чика стояла колымага собаколова. Хозяин колымаги, грузный мужчина в брезентовой робе, с лицом красным, как шматок сырого мяса, держа в руке огромный сачок, подкрадывался к собаке. Он кинул ей кусок хлеба. <...> О доверчивость мира! Собаколов сделал несколько шагов в сторону собаки, <...> В следующий миг мешок сачка перевернулся в воздухе и, с хищной телесностью, раздувшись на лету, прихлопнул собаку. Раздался раздирающий душу плач собаки. (Искандер 2012: 397)

Здесь, по нашему мнению, ощущается одна и та же атмосфера: собака, как и медведь, думает, что человек не будет трогать её, но свирепый человек ещё раз воспользуется доверчивостью животного для того, чтобы сделать больно бедному животному, и непонимающей собаке остается только плакать. Она как будто спрашивает «почему?»

Укажем здесь ещё на одну тему поэзии и прозы Искандера: это тема дома как духовного уюта, мира. Дом является пространством далёким от мировых бурь, в котором ощущается атмосфера дружеского вечера, пира в компании друзей, как это явствует из стихотворений «Кукуруза» (1959) и «Осень» (1966). В этих стихотворениях читаем:

Ты заменяла нам обеды, Дай бог такой вам осени, друзья!  
Тебя мы жарили с утра, Початки кукурузные грызя,  
Как маленькие людоеды, Мы у огня сидим.  
Располагаясь у костра. Ленивый дым, <...>  
Мы слушаем, как в чугулке торопко,  
Мы были счастливы, кромсая, Уютно хлопает пахучая похлёбка. <...>  
С огня горячую – не тронь! Дай бог такой вам осени, друзья!  
Отфыркиваясь и бросаая Дай бог вот так сидеть вам у костра,

<sup>3</sup> Искандер говорит: «Я думаю – живущий несёт с собой из жизни предыдущей жест видовой» (Иванова 1990: 270); кроме того, фольклорно-тотемную традицию Искандер изображает в многочисленных произведениях, среди которых, прежде всего, сказка «Джамхух сын оленя или евангелие по-чегемски» (1985).



Тебе с ладони на ладонь. Каштаны ли, орехи ли грызя,  
За тихую беседой до утра.

(Искандер 1966: 36–37; 21–23)

Это – одна и та же атмосфера, которой дышит любое произведение Искандера, как в поэзии, так и в прозе; неслучайно, в кратком абзаце рассказа «Ночь и день Чика» (1971) сразу замечаем, что атмосфера уюта, мира, изображенная в образе дома, является его основным мотивом:

Он (Чик) услышал быстрые шаги тётки Наташи <...> С веранды доносился поющий голос дяди Коли. <...> Чик чувствовал, что стол уже накрыт, сахар наколот, самовар кипит, а дядя Коля и тётка Наташа ожидают, когда он встанет. От всего этого он испытывал сейчас необычайный подъём духа, благодарность начинающемуся дню и готов был запеть не хуже дядюшки. (Искандер 2012: 41)

Здесь, как и в стихотворениях, становится очевидным, что дом является символом духовного мира, он укрепляет душу человека, даёт ему жизненные силы, внутреннюю гармонию.

В первых стихотворениях Искандера, кроме того, что изображаются природная красота Кавказа, животных, дома, передаются сцены ежедневной жизни народа. Хорошими примерами ежедневной жизни Абхазии являются стихотворения «Лес» (1966) и «Пот» (1966), которые здесь приводим:

Спешат шахтеры ранними утрами, Распахнул он рубашку на горле,  
Когда в росе вдоль улицы трава. Потянул через голову вверх.  
Мне странным кажется: иные с топорами, Там, где мышцы её протерли,  
Как будто не на шахту – по дрова. Тело глянуло из прорех.

Как будто не поселком, а деревнею И ударил запах работы,  
Они идут в туманной полумгле. С ароматами лета споря,  
И что-то чудится крестьянское и древнее Крепкий запах горячего пота  
В индустриальном сложном ремесле. Всколыхнулся, как запах моря”

За поясами топоры заложены,  
Как будто бы не уголь рубят тут,  
Не чёрный лес, породой огороженный,  
А лес живой рубить они идут.

(Искандер 1966: 27–29)

Мир Искандера не только мир природы, но и мир ежедневной жизни, чьи герои – крестьяне, шахтёры и т. п. Близость крестьянина, как земледельца, так и пастуха или охотника к домашним и диким животным, с одной стороны, и к природе (к дереву и т. п.), с другой стороны, воспитывает особое, тончайшее понимание природного мира, его законов. Надо добавить, что в стихотворении «Лес», как и в стихотворении «Рассказ охотника», рубка живого леса, как отстрел медведя, описывается как убийство. Опять перед нами возникает абхазский фольклор, отсылающий читателя к космогоническому «Древу мира», которое, согласно представ-

лениям абхазов, стоит на краю света и соединяет по вертикали небо, землю и подземный мир и таким образом воплощает все в единое целое и в вечность (см. Дзидзария – Инал-Ипа 1984; Anchabadze 1998); в свете этого рубка живого леса выглядит как поступок, направленный против единства и вечности. Герои стихотворения Искандера (пастухи, крестьян, охотники и т. п.) – те же самые герои, которые становятся центральными персонажами прозы Искандера: недаром Чик живёт в семье крестьян, старый Хабуг, отец дяди Сандро, дядя Сандро и его дочь – тоже крестьяне, которые изображаются в ежедневной жизни, за работой в поле и т. д. Хороший пример находим в рассказе «Дедушка» (1968): «Дедушка стоит на обрывистом склоне и рубит цалдой, остроносым топориком, ореховый молодняк – то ли для плетня, то ли для новых виноградных корзин» (Искандер 2004а: 122).

В начале нашей работы мы сказали, что иногда тема стихов Искандера переходят в прозу даже без больших изменений. Приведём несколько примеров, из которых это становится наглядным; сравним, например, стихотворение «Старик» (1955) и рассказ «Дедушка» (1968). В стихотворении «Старик» читаем:

Мокрый платок прилепил к голове,  
Вытянул ноги на мокрой траве.

И, как-то притихнув, сидел над водой –  
Большеголовый, смуглый, седой. (Искандер 1966: 48)

И в рассказе «Дедушка» читаем: «Дедушка усаживается у края гребня, <...> достает из кармана платок, утирает потную, бритую голову в коротких седых волосах, прячет платок и затихает» (Искандер 2004а: 132).

Здесь видно, как тема стихотворения перешла в прозу, не претерпевая больших изменений. У Искандера эти случаи не являются редкостью, как потом увидим. Ещё один интересный пример обнаружится, если сравнить стихотворение «Дом моего деда» (1968) и «Созвездие Козлотура» (1982); в стихотворении «Дом моего деда» читаем:

Тёплый вечер и сумрак лиловый.  
Блеют козы. Мычит корова.  
К ней хозяйка подходит с ведром,  
Осторожно ласкает имя,  
Гладит тёплое круглое вымя,  
Протирает, как щеткой, хвостом <...>

Глядя в плотную темень ночную,  
Тихо-тихо сквозь зубы шепнул:  
Милый дедушкин дом, помоги! <...>

Дай мне силы развинуть плечи,  
Слово вымолвить по-человечьи,  
Родниковою свежестью грянь! (Искандер 1968: 49–50)

А в «Созвездии Козлотура» читаем:

<...> мне не хватает дома моего деда <...> Мне не хватает вечерней переключки женщин с холма на холм <...> Тетка выходит из кухни с позвякивающим ведерком в руке, пригнувшись, на ходу хватается какую-нибудь хворостину, чтобы отгонять теленка, и лёгкой походкой переходит двор. Когда человек ощущает своё начало и своё продолжение, он щедрей и правильней располагает своей жизнью <...>. (Искандер 1989: 23–24)

Здесь сразу можно заметить, что общая их тема – это дом дяди автора (дом, который опять описывается как счастливое, уютное, мирное пространство, которое дарит человеку внутреннюю радость). Такие примеры – многочисленны; сравним стихотворение «Лето» (1966) и рассказ «Чаепитие и любовь к морю» (1975); в стихотворении «Лето» читаем:

Ныряю. Скал подводных глыбы.  
Знакомый с детства тайный лаз.  
У глаз мелькнул какой-то рыбы  
Не очень удивлённый глаз.

Над сваей ржавой и зелёной  
Я гроздь мидий отыскал.  
Сдирая до крови ладони,  
Срываю мидии со скал.

Но вот, как бы огретый плеткой,  
Выныриваю по прямой, <...>

Глазами жадно обнимите  
Добычу мокрую ловца!  
Напоминает груда мидий  
Окаменевшие сердца. (Искандер 1966: 9)

В рассказе же «Чаепитие и любовь к морю» читаем:

Нырнув, Чик увидел подводную часть скалы <...> Между колыхавшимися пучками травы мелькнули морской карась и маленькая рыбка-зеленуха <...> Руками, хватающими пучки травы, Чик чувствовал острые края мелких мидий и уходил всё глубже и глубже, надеясь добраться до крупных мидий. В то же время он внимательно смотрел налево от себя, боясь неожиданно напороться на острую сваю <...> В полумгле Чик заметил несколько свай, торчащих в воде <...> Тогда Чик взялся за мидию <...> вырвался наверх. Это была большая мидия, величиной с мужской кулак. (Искандер 2012: 154–155)

Данный пример хорошо иллюстрирует, что тема стихотворения и тема рассказа – одна и та же, т. е. приключение мальчика, ловящего мидии. Это тема из повседневной жизни одного абхазского мальчика, купающегося в море и ищущего мидии, тема, которая перешла из стихов в прозу. Здесь мидия сравнивается с человеком: она в стихотворении – окаменевшее

сердце, в прозе же – кулак человека, это ещё раз подчёркивает, что человек и природа едины. Ещё один интересный пример найдём в стихотворении «Сахарные сливы» (1966) и рассказе «Животные в городе» (1977). В стихотворении «Сахарные сливы» читаем:

Но порой за тем занятём  
Заставала бабка нас  
И молитвенным проклятьём  
Осыпала нас не раз.

Мы от бабкиных анафем  
Убегаем до реки –  
Не боимся мы анафем,  
А боимся мы клюки. (Искандер 1966: 16)

В рассказе «Животные в городе» Искандер пишет: «Увидав, что Чик и Оник трясут грушу, из ветхого домика вышла старушка и стала ругать их <...> Чик и Онику не мешала её ругань, тем более что ругалась она по-мингрельски» (Искандер 2012: 213).

Опять тема стихотворения и тема рассказа одна и та же: приключенные мальчика, который со своими друзьями крадёт фрукты (сливы – в стихотворении, груши – в рассказе), тема, не претерпевшая больших изменений.

Кроме этих тем, некоторые похожие описания природных элементов, которым Искандер посвящает стихи, найдём и в поэзии и в прозе; хорошим примером могут послужить стихотворение «Родник» (1966) и рассказ «Ночь и день Чика» (1971). В стихотворении «Родник» читаем:

Под камнем чёрным и отвесным  
Лежал, прозрачный до нутра,  
Недвижный и тяжеловесный,  
Могучий слиток серебра <...>

Над ним шиповник цвел глазастый <...>

У каменной заветной ниши  
Ограду соорудил народ. (Искандер 1966: 31–33)

Рассказ «Ночь и день Чика»:

Родник был расположен ниже по косогору, там, где кончалась роша и начинался открытый склон, местами поросший зарослями папоротника, кустами сассапарилля, шиповника и ежевики <...> Родник был расположен в маленькой ложбинке под маленьким каменным обрывчиком. Кто-то давным-давно обложил его камнями <...>. (Искандер 2012: 126)

Ещё один интересный пример находим в стихотворении «Туристы» (1956) и рассказе «Ночь и день Чика» (1971). «Туристы»:

А лес – он тебя не погубит –  
Учись прямоте у стволов!

Как воду, ты пей этот росный,  
Пропитанный смолами воздух,  
Где держат высокие сосны  
Сухие и лёгкие гнезда.

...Сквозь чащи, аулами снова  
Мелькает дороги петля. <...>

...И вот пароход над заливом. (Искандер 1966: 55–57)

Рассказ «Ночь и день Чика»:

Ребята вышли на гребень горы. Весь гребень и склон были покрыты сосновыми и более редкими кедровыми деревьями. <...> Пахло разогретой смолой, земляной сухостью и далёким морем. Город, рыжая ржавыми крышами, красиво вытянулся вдоль дуги залива. Большой пароход с красной каймой на трубе подходил к пристани. (Искандер 2012: 109)

И ещё один интересный пример: стихотворение «Ежевика» (1960) и рассказ «Чик на охоте» (1985).

Не без опаски, осторожно  
Я ветку тонкую загнул,  
И гроздь ягоды дорожной  
Тихонько на ладонь стряхнул. <...>  
Дрожали ягод сочных капли <...>  
А солнцем пахли и землёй! (Искандер 1966: 33–35)

В рассказе «Чик на охоте» читаем: «Срываю и стряхивая на ладонь мягко-увесистые и уже тёплые от солнца ежевичины <...> Чик громко и сладостно чмокая <...>» (Искандер 2012: 359).

Сразу становится очевидным, что мир Искандера – один и тот же и в прозе, и в поэзии; кроме того, элементы, с которыми мы встречаемся в поэзии, легко переходят в прозу: пейзажи, природные элементы, колорит – одни и те же, даже запахи, вкусы – одни и те же.

Указанными примерами мы хотели показать, что некоторые темы в творчестве Искандера стали инвариантами, обладающими устойчивым оценочным смыслом. Мы могли бы добавить, что мир писателя уже с первых стихотворений был и остался средоточием возрожденческого начала, ибо в нём индивидуальное творчество преобразует народную культуру, обладающую эстетической концепцией бытия, которое и является точкой пересечения человека, народа, Бога, природы, вечности и каждодневной быта. Не иссякающим источником этой концепции бытия является Абхазия, как нравственно-философская модель жизни и как образ дома, так как в мироощущении абхаза дом как бы вынесен наружу: это и дерево, и гора и т. д. (см. Дзидзария – Инал-Ипа 1984; Anchabadze 1998). В творчестве

Искандера дом – это и очаг, и костёр, над которым ребята поджаривают кукурузу, но дом – это и зелёная лужайка, и большое дерево, и родное село, и народ, недаром в абхазском космосе главными стенами общего дома являются отвесные вершины кавказского хребта.

Культура Абхазии – это сложная, глубокая и одновременно простая этическая и эстетическая структура, основывающаяся на естественных отношениях людей между собой и с природой, которая для абхазов представляет и дом, и храм. Природа кормит, спасает, оберегает (буйволы делают добро людям, говорит автор в стихотворении); луга, родник – всё это дом.

Что касается изображения Кавказа в русской литературе, оно было традиционно романтическим: море, горы, горская этика были описаны, в первую очередь, как экзотика. Недаром Кавказ запечатлен в произведениях Пушкина (*Кавказский пленник*), Лермонтова (*Герой нашего времени*), Толстого («Кавказский пленник»), но всё это – внешний взгляд, или взгляд со стороны людей, которые не принадлежат кавказской культуре, кавказскому миру. Что же касается Искандера, наоборот, Кавказ – это не экзотика, а родная земля, поэтому ракурс искандеровского взгляда – совсем новый, это, прежде всего, – внутренний взгляд, который пытается описать и объяснить мир и культуру Кавказа. Поэтому не случайно кроме природных красот Абхазии и её ежедневной жизни, в творчестве Искандера часто присутствуют описания горской этики и традиции абхазского народа. Укажем хотя бы на один пример, из рассказа «Чик чтит обычаи» (1993). Мать Чика, объясняя ему горскую этику, как-то вовлекает в мир Абхазии и тех, кто не принадлежит абхазской культуре:

В деревне, если приглашают к столу, нельзя сразу соглашаться! сказала мама Чик – надо сначала сказать: «Я не хочу. Я сыт. Я уже ел». А потом, когда они уже несколько раз повторят приглашение, можно садиться за стол и есть – А если они не повторяют приглашение? – спросил Чик – Этого не бывает (...), в деревне повторяют приглашение до тех пор, пока гость не сядет за стол. Но гость должен помолиться, должен сначала отказываться, а иначе над ним будут потом насмешничать. Ты уже не маленький, тебе двенадцать лет. Ты должен чтить обычаи – (...) – А сколько раз надо отказываться, чтобы потом сесть за стол – деловито спросил Чик (...) – До трех раз (...) – сказала мать (...) – Тогда ты был маленький – сказала мать – а теперь стыдно не соблюдать обычаи. Когда кто-нибудь входит в дом, все обязательно должны встать навстречу гостю. Даже больной, лежащий в постели, если он способен голову приподнять, должен приподнять её. А гость должен сказать: « Сидите, сидите, стоит ли из-за меня вставать!» А хороший гость старику даже и не даст встать. Тольку старик разогнулся, чтобы опершись на палку, встать, как хороший гость подскокит к нему и насильно усадит его: « Сидите, ради Аллаха, стоит ли из-за меня вставать (...) – А соседи считаются гостями? – спросил Чик – Все считаются гостями – ответила мама – кроме домашних. (Искандер 2012:563-564)

В данной работе мы показали, что в творчестве Искандера существуют определённые тематические константы, то есть существует какое-то общее инвариантное ядро, которое представляет сердце искандеровского творческого мира. Произведения Искандера все вместе творят континуум, в котором темы-константы являются смыслообразующим фактом его творчества в целом.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Агрба В. Б. *Из истории дореволюционной абхазской литературы*. Сухуми: Алашра, 1988.  
 Бигуаа В. А. *Абхазская литература в историко-культурном контексте*. Москва: Интеллект, 1999.  
 Винокуров Е. *Поэзия и мысли (собрание критических статей)*. М.: Советская Россия, 1966.  
 Дзидзария Г. А., Инал-Ипа Ш. Д. *Абхазы. Историко-этнографические очерки*. Сухуми: Алашра, 1984.  
 Иванова Н. *Смех против страха или Фазиль Искандера*. М.: Советский писатель, 1990.  
 Инал-Ипа Ш. Д. *Очерки об Абхазском этикете*. Сухуми: Алашра, 1984.  
 Искандер Ф. А. *Зори земли*. М.: Детская литература, 1966.  
 Искандер Ф. А. «Дом моего деда». *День поэзии*. М.: Советский писатель, 1968.  
 Искандер Ф. А. *Повести и рассказы*. М.: Советская Россия, 1989.  
 Искандер Ф. А. *Путь из варяг в греки*. М.: Время, 2004а.  
 Искандер Ф. А. *Собрание*. М.: Время, 2004б.  
 Искандер Ф. А. *Сандро из Чегема*. М.: Время, 2005.  
 Искандер Ф. А. *Детство Чика*. М.: Эксмо, 2012.  
 Сарнов Б. «Полнота жизни». *Новый мир* 5 (1958).

Anchabadze J. *Ethnic Culture. The Abkhazians*. New York: St.Martin's Press, 1998.

Микела Капра

#### СВЕТ ФАЗИЛА ИСКАНДЕРА: ДЕТИШТВО И ПРИРОДА

##### Резиме

У овом раду ми ћемо покушати да докажемо што, мада је већина критичких истраживања посвећена прози Искандера, да би се боље разумело формирање Искандеровог света, стваралачке индивидуалне особине руског писца као и његових дела, требало би анализирати и његове песме и, особито, не би требало поделити прозу и поезију аутора строгом демаркационом линијом јер између њих постоји значајни континуитет. С тим у вези ми ћемо показати како се тај континуитет може уочити на тематском нивоу, зато ћемо обратити посебну пажњу на тематске везе између прозе и поезије Искандера и ћемо показати како се Абхазија (родна земља аутора) јавља центар стваралачког света писца, полазна и финална тачка његових размишљања и призма кроз коју он тумачи реалност. Ми ћемо такође показати да, за разлику до руских писаца деветнаестог века, Искандер не описује Кавказ на романтички начин него на реалистички начин.

*Кључне речи:* Абхазија, природа, кућа, човек, животиње.





Ивана Н. Кочевски  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за славистику  
ivana.kocevski@fil.bg.ac.rs

## КОНЦЕПТ ПРАЗНИНЕ У АЈВАЗОВОЈ ПРОЗИ

Као једна од кључних тема која се издваја у поетици романа савременог чешког писца Михала Ајваза, препознаје се простор. Мисли се, притом, на простор света, града, текста или било каквог уметничког дела које је предмет приказа или књижевне анализе. Оно што је уочљиво најфреквентнија карактеристика у представљању поменутих простора, јесте празнина о којој се може говорити као о својеврсном концепту коме Ајвaz посвећује нарочиту пажњу у профилисању својих књижевних ликова и њихових професија, као и у опису амбијента у коме се налазе. Концепт празнине писцу служи да опише настанак, како књижевног универзума, тако и да демистификује постојећу стварност читаоца. Стога на примеру изабране Ајвазове прозе настојимо да илуструјемо празнину, где се указује на необичне идеје, које из непознатог универзума пристижу главном Приповедачу или неком од споредних ликова.

*Кључне речи:* простор, празнина, савремена чешка књижевност, Ајвaz, поетика романа.

The subject of space is recognized as one of the dominant topics in the poetics of contemporary Czech novelist Michal Ajvaz. In his literary work and interpretation, the topic refers to a space in the world, or to a city as a location in space, or to a text as a field of research, or to any other artistic work which can be placed in space or which deals with space itself. The most distinctive feature in describing these elements is the emptiness, which can be regarded as a particular concept in his poetics, and is significantly important in portraying literary characters and their professions, as well as in depicting the surroundings where they are placed. The concept of emptiness helps Ajvaz illustrate both the manifestation and the existence of literary universe, along with the demystification of the reader's reality. In this paper, therefore, we are trying to show the emptiness which contains unusual ideas from the unknown universe that are received by the main Narrator or by any other supporting character in the novels.

*Key words:* space, emptiness, contemporary Czech literature, Ajvaz, poetics of a novel.

### *Магла хоризонта*

У Ајвазовој поетици романа није важно само оно што се види, иако се сви предмети у простору урбане, егзотичне и виртуелне средине кроз романескно приповедање подвргавају детаљном феноменолошком опису,

veћ оно шта се не види, оно што детектујемо само периферним видним пољем и што је окарактерисано као „празан простор“. Овде не говоримо само о празнини предмета или између предмета у простору, или о такозваном „међупростору“ и неиспуњеним шупљинама зидова, ормара, фиока, скривеним просторијама, нишама, празним тунелима, пећинама, или о ономе што неочекивано може да, ни од куда искрсне на периферији града – на пољанама, у шумама, крај башта, већ је поврх свега тога јако важна метафизичка празнина. Мотив метафизичке празнине открива се изабраним појединцима, о чему сведоче примери у новели *Zénónovy paradoxy* (*Зенонови парадокси* 1997)<sup>1</sup> и романима *Zlatý věk* (*Златно доба* 2001), *Prázdné ulice* (*Пусте улице* 2004), *Cesta na jih* (*Пут на југ* 2008). Ове идеје се огледају у виду импулса који јунака нагоне на конкретне радње, или тим импулсима стичу креативне способности, или какве друге моћи (да виде предмете и њихове облике у форми писма или текста, или да препознају бића антропоморфног облика која не припадају њиховом свету, да наслуте бујицу живота која се скрива иза огледала, или да, коначно, разумеју саму суштину простора). Празнина им се открива у потпуно другачијој представи у односу на све што су до тада знали, или у шта су били спремни да верују. Својим садржајима, празнина подрива темеље логике на којима почива свет цивилизације који познају (*Златно доба*), она открива паралелно егзистирајући универзум без установљених правила, без очекивања и претпоставки.

Осим честог позивања на Плотина (и евентуалног тумачења празнине у *Енеадама*), Ајвазово поимање празнине стоји у подједнако блиској вези и са његовим интересовањем за источњачке религије као што су зен будизам и таоизам, што се препознаје како у Ајвазовој консултацији Алана Ватса и његовог дела *Пут зена* (*Alan Watts The Way of Zen*), већ и директно Лао Цеовог Пута врлине или *Tao Te Ђинга* (*道德经, пинјин: Dào Dé jīng*). Ако само размотримо пар стихова овог древног кинеског списка, у чијим се стиховима спомиње израз празнина, видећемо да ће се пут за тумачење простора у Ајвазовој прози у њима делимично пронаћи.<sup>2</sup> Дакле у

<sup>1</sup> Наведена Ајвазова дела нису преведена на српски језик, те у загради наводимо превод назива и годину када су била објављена у Чешкој. Новела *Зенонови парадокси* није била самостално објављена, већ се налази у књизи под називом *Tyrkysový orel* (*Туркиски орао* 1997).

<sup>2</sup> Као што у предговору који је објављен у немачком издању списка под називом *Tao Te Ђинг* (овај спис је на српском језику издала издавачка кућа Бабун у преводу Ане Бешлић и Драгана Париповића, са оригинала *TAO TE CHING – The Book of Meaning and Life by Lao Tzu*) Рихард Вилхелм напомиње, да је литература о Лао Цеу обимна, али да је мало тога новог у вези са учењем великог филозофа изречено, тако постоји и мноштво превода овог списка са кинеског језика на многе европске језике. Један од тих превода на енглески језик пронашли смо на следећој интернет страници: [http://www.with.org/tao\\_te\\_ching\\_en.pdf](http://www.with.org/tao_te_ching_en.pdf) који овде користимо у сврху илустрације Ајвазовог тумачења празнине простора, који наводимо у нашем преводу са енглеског И. К. У овом раду нам није циљ да се бавимо интерпретацијом поменутог филозофског списка нити учењем Лао Цеа, већ указивањем на могуће изворе, полазишта, па чак и позадину свеукупне Ајвазове поетике, нарочито у вези са доживљавањем и објашњењем појма просторности и празнине.

првом поглављу *Tao Te Ђинга*, већ у петом стиху, читамо да „апсолутна празнина омогућава увид у истинску есенцију“, те „да константно биће омогућава субјекту да види спољашње манифестације“. У шеснаестом поглављу на почетку се каже: „Човек мора постићи потпуну празнину и одржати спокој и искреност како би увидео раст и цветање свих бића“. Поново трећи стих двадесет првог поглавља потврђује: „Па ипак, у магловитости и празнини постоји слика, постоји материја.“<sup>3</sup> Да бисмо у последњем примеру који овде издвајамо, прочитали како „величанствена пуноћа чини се празном, па ипак њена је употреба безгранична“ (четрдесет пето поглавље, пети стих). Једнако и Карл Јасперс у својој анализи Лао Цеове филозофије издваја стихове које наводимо овде као илустрацију свеприсутне празнине:

„Тао је празна посуда“ (4), он је бесконачан бездан; ова празнина је неизмерна, „употреба јој је неисцрпна“ (4). Назовемо ли га, такнемо ли га, појмимо ли га, пожелимо ли да га мисаоно разликујемо или да у њему видимо разлике, он ишчезава: „Потиче од тамо где не постоји никакво биће“ (14). Његова изворна пуноћа већа је него свеколико схватљиво нам испуњење, његова безобличност већа је него свеколики схватљиви нам облик. „Може се рећи да је духовни облик облика, да је духовна слика слике: вечно думиче, неодређен је. Идеш ли му у сусрет, не видиш му почетак. Пратиш ли га, не видиш му крај“ (14). (Jaspers 1988: 156).<sup>4</sup>

Приликом анализе установљења Ајвазовог универзума помоћу писане речи и шароликих светова у њему, може се увидети, да је празнина стални пратилац јунака његових романа, да из ње све настаје, да је извориште, сврха и коначни циљ уметности, али да је истовремено њена пуноћа несагледива.

Теоријске основе размишљања о празнини Ајваз установљава у есејистичким књигама *Světelný prales* (*Светлосна прашина* 2003) и *Příběh znaki a prázdna* (*Прича знакова и празнине* 2006), где се препознају ста-

<sup>3</sup> У навођењу ових стихова напомињемо да се ради о нашем ауторском селективном избору који је изузет из интегралног текста, те самим тим из евентуалног контекста који интегрални садржај у себи носи. Напомињемо с тим у вези, да на месту где се у енглеском преводу текста *Tao Te Ђинга* наводе термини *vague* и *void* који смо ми превели као *магловитост* и *празнина* на истим местима различитих енглеских варијанти превода кинеског филозофског списа, проналазе изрази: *elusive – evasive* (Wu, John C. H. [trans.] *Tao Teh Ching*. Boston: Shambala, 1989); *shadowy – indistinct* (Lau, D. C. [trans.] *Lao Tzu: Tao Te Ching*. New York: Penguin Books, 1963); *shapeless – formless* (Henricks, Robert [trans.] *Tao-Te Ching*. New York: The Modern Library, 1993); *incommensurable – impalpable* (Waley, Arthur [trans.] *The Way and Its Power: A Study of the Tao Te Ching and Its Place in Chinese Thought*. New York: Groove Press Inc, 1958). Као што се из приложених примера види, оно чему се приписује особина двосмислености, нејасности, неразговорности, неоипљивости, не мора нужно бити празнина, иако празнина може упутити управо на све наведене атрибуте у простору.

<sup>4</sup> Бројеви у заградама иза стихова означавају број поглавља *Tao Te Ђинга*. Цитати су дати у преводу Светозара Бркића у књизи: Лаоце, Конфуције, Чуангце, *Изабрани списи* (Београд: Просвета, 1983), како је на овом месту навела Олга Кострешевих – преводилац Јасперсове књиге.

новишта изражена у наведеним стиховима. Иако, као један од најфреквентнијих описа простора, код Ајваза препознајемо управо поменуто атрибуцију празнине, одсуство пуноће, не значи обавезно и одуство сваког садржаја. То ће бити својеврсна основа и полазиште за анализу пута погледа којим се простор установљава, испитује и коме се открива неизмерно богатство и потенцијал стварања читавог универзума и могућности бића. Служећи се феноменолошком методологијом у истраживању и опису простора, у *Светлосној прашуми*, Ајваз ствара својеврсни роман о „Погледу“ у коме се објашњава однос погледа (у смислу визуелног потенцијала) према различитим областима и разним фигурама сазнања. Читава Ајвазова студија је покушај одговора на питање каква је уистину природа погледа. Будући да је свет видљивог огroman и променљив (као што су најавили стихови *Тао Те Ђинга*), Ајвазова студија представља само фрагментарни допринос у демистификовању значења празнине. Описом пишевог приступа у приказивању феноменологије погледа (*Светлосна прашума*) и ономе шта нам „знакови празнине“ могу саопштити (*Прича знакова и празнине*), може се приступити својеврсном уводу у анализу Ајвазове „пуноће празнине“ у размоликом универзуму његових романа, али ћемо његове ставове изречене у овим књигама, користити и као основу за анализу књижевних текстова. Консултујући управо наведена Ајвазова теоријска становишта, желимо да укажемо на извор из кога настају бескрајне могућности за тумачење настанка свих садржаја празнине, односно пуноће простора, који Ајваз првобитно одређује као „маглу хоризонта“.

Дакле, будући да значења ствари не постоје као неки *a priori* готов садржај, већ да њихов смисао настаје и нестаје са погледом који их открива, Ајваз проблем познате стварности, која се налази како у нашем блиском окружењу тако и у визуелној даљини, испитује огледом о „путу погледа“, при чему се служи појмовима као што су синтакса језика посматрача и синтакса света који је дефинисан тим језиком. Даљина нас плаши и мами истовремено, каже Ајваз (2003: 24), јер је не познајемо, и прети да уништи свет нашег дома (односно смисао свих предмета који се налазе у нашем непосредном окружењу). Међутим, ако се промени перспектива посматрања, ствари које се људима налазе у близини, обавезују их својим значењима, док их даљина ослобађа било каквог смисла. Ово ослобађање се односи и на синтаксу језика посматрача колико и на синтаксу света у коме они живе. Стил даљине припада минитуризација и паратактично нагомилавање, што може бити једна од карактеристика описа магле хоризонта у Ајвазовим књижевним делима, као и објашњење инфинитезималности у грађи његових романа. Као што смо горе у стиху навели да „у магловитости и празнини постоји слика, постоји материја“, и писац објашњава да магла хоризонта, или бело јединство, чини посматрача радосним, јер у неку руку представља стихију нестанка облика, бића и смисла, али је истовремено и простор њиховог настанка (Ajvaz 2003: 25). Са позиције посматрања даљине, посматрач није сигуран у привид онога шта му се указује, иако ће

садржај „опредмећења“ празнине ускоро до њега стићи и открити му, да је то место нестанка поретка и истовремено место где поредак настаје – извориште стваралачке празнине, што се делимично препознаје у следећем Ајвазовом опису:

Свет халуцинација нас брани пред досадом непроменљивог света и пред корелативном досадом ништавне плуралности тиме, што ка нама баца бујицу боја и облика, поплаву променљивих и фантастичних мрља које разбијају досадашњу синтаксу и притом одјекује шапатам многих магичних језика, јавља се шумом из кога заједно са виђеним предметом настаје нови језик смисла, нови свет – и при том настанку новог света, обнавља се и појављује свемир бесконачне метаморфозе облика, језика и смисла (Ајваз 2003: 25–26).

О каквој врсти новонасталог света говори, имамо прилику да препознамо у илустративно изабраним (Ајвазовим) књижевним делима, уз једно ново сазнање – а то је да сам посматрач, односно субјект чији пут погледа открива маглу хоризонта, јесте творац визуелне афирмације света и свеколиког смисла који му приписује.

*Васпостављање космоса од речи и хетерогених светова  
у књижевном делу*

Већ у Ајвазовој збирци песама *Vražda v hotelu Intercontinental* (*Убуство у хотелу Интерконтинентал* 1989) примећује се учестало коришћење придева „празан“ у опису различитих предмета, иако постоје назнаке да је и „празнина“ (не само као опис или квалитет предмета, него управо као појам за себе) присутна у свету, било лирског или епског приповедача, почев од стиха којим се зазива такозвана „кристална празнина која се распростира иза очаја када нам се чини да смо разумели текст“ (Ајваз 2012: 9). Упоредивањем текстова Ајвазове белетристичке прозе наишли смо на читав низ именичких синтагми у којима је заједнички придевски атрибут – празан. У стиховима читамо да су празне улице, поподневни станови, фрагменти реченица, па и читаве странице, празне су собе и плажа сивог песка. У приповеткама и романима неки мотиви празних простора и предмета се понављају, у чијем паралелном прегледу као најучесталије издвајамо: празна дворишта, улице, тргове, празне путеве, тротоаре; празни су и аутомобили, аутобуси, трамваји, пристаништа, перони и кеј; празне су и речне барже, површина воде, баште кафеа, станови, куће, ходници; празна су бурад, кутије, кофери испод кревета; празне су и кафане у које на својим путевима залази Приповедач, и оно што тамо опет путем погледа запажа – јесу празни столови, столице, чаше, тањира. Празни су мостови, екран рачунара, места на регалима, кутије од филма.

Одсуство људи и предикација празнине сваког појединог предмета сведочи о томе, да је субјект који то записује, можда и једини сведок светан њене присутности. Субјект, односно Ајвазов Приповедач, јесте спона

која знакове и празнину доводи у узајамну повезаност. Из те узајамне повезаности сазнајемо да, као што не могу да се мисле знакови без празнине, једнако није могуће мислити ни празнину без знакова. Ајваз каже да је свака празнина „неприсутност неког јаства, али да бисмо схватили да ту ничега нема, морамо прво имати схватање 'нечега', а то значи, да морамо да имамо знак” (Ајваз 2006: 8). У Ајвазовим различитим романима, тај знак за препознавање ничега, или празнине, биће разноврсно приказан управо кроз оживљавање комплексних, мешовитих светова у стваралаштву књижевника, научника, уметника, па чак и наизглед обичних људи; јер као што Кембел каже – форма је празнина, празнина је форма. Празнина није различита од форме, и обрнуто. Оно што је форма то је и празнина; шта је празнина то је и форма. Исто се односи и на перцепцију, име, представу и знање. Превазишавши обмане свог ранијег самопоуздања, самоодбране и самољубивог ега, субјект зна да све оно што је споља и изнутра, јесте иста ствар мира. Оно што он посматра споља јесте визуелни аспект релативне, мисаоно–узвишене празнине на којој се возе његова лична искуства ега, облика, прецепција, говора, концепција и знања. И он је испуњен суосећањем за бића која сама себе муче, и која живе у страху од властитих кошмара. Он устаје, враћа се ка њима, и борави међу њима као средиште ослобођено од ега, кроз кога је и принцип празнине издејствовано појављивање у својој личној једноставности (Campbell 2008: 141).

### *Свет из празнине*

У *Зеноновим парадоксима* Приповедач у комплексној приповести покушава да имплицитном читаоцу дочара настанак читавог света ни из чега. Из празнине најпре настају слова, а потом речи којима оживљава непознати амбијент настањен шаренилом читавог новог света.

На празној страници подрхтавао је невидљиви настајући текст; то још увек нису биле речи, била је то мицелија из које ће се речи тек родити, сплет тананих коренчића речи, ураслих у празнину, хранећи се њеним соковима. Знао је да ће то бити у потпуности другачије речи од оних које је до тада познавао, па макар се састојале од истих слова, и ова ће слова бити разврстана у истом поретку. Осећао је да су речи, искристалисане на плавој површини празнине, некако чудесно самосталне, да им није потребна никаква околина да би нешто саопшtile, јер свака од њих у себи носи читав свет који пулсира властитим животом (Ајваз 1997: 93/94).

На овај начин направљен је увод у фантастично чудесну приповест о чешком Астроному који је једини преживео авионску несрећу, и о томе како безнадежно плута у океану. Судбина унесрећеног човека је неизвесна све док не стигне до нестварног града који плута на води. Девојчин коментар на овом месту каже, како се не зна шта ће бити са њим, јер писац унапред не смишља садржај свог романа, већ послушкује шта му та



„друга страна“ саопштава, шта произилази из празнине која „однекуд“ каналише извештај о Астроному. Међутим, уз настанак приповести о несвакидашњој авантури, занимљиво је да Писац једнако „осећа“ и „зна“ да ту није у питању само списатељска инспирација која га је опсела да ствара неко ново књижевно дело, већ да је прича коју записује само део „неког дугачког текста“ који ће увелико превазићи саму основу његовог романа. Оно шта записује део је неслућеног универзума који ће се, на чудесан и необјашњив начин, преплитати са светом у коме он сâм живи.

Речи које је папир откривао стизала су са друге стране, нису настајале на њему; реченице, догађаји и мисли нису се усталиле у тој празнини. То није био први пут да се сусрео са празнином. У мислима су му искрсавали доживљаји из детињства на које је дуго година заборавио, тренуци чудесно трепереће среће и тихих екстаза које је доживљавао на рубу града при погледу на високе дрвене плотове и на дуге зидове фабрика, или у тренуцима када би из библиотеке својих родитеља извукао стару књигу и посматрао њен први празан лист [...] У њему су повези књиге и празни листови изазивали представе магичних авантура (Ajvaz 1997: 92/93).

То је, дакле, говор о још увек ненаписаним текстовима, необликованим и неустановљеним световима који могу да постоје чак и без обриса слова, целине речи или реченица. Док се сећа своје радости због празнине која га је обузимала у детињству, Писац уствари говори да ју је проналазио на оним празним страницама књиге која га још увек својим садржајем није разочарала, те је на основу корица, могао да јој припише било какву авантуру, фантастичан свет и јунаке. Он притом, није прави аутор фабула о којима ће касније причати својој саговорници – студенткињи филозофије, јер ће се накнадно испоставити да се не ради о измишљеним догађајима који би читаоцу послужили као вид забаве, па чак ни у едукативне сврхе. Ради се најпре о оглашавању некаквог паралелног универзума који само истински посвећеници могу да чују и разумеју; с тим у вези, Писац је само сведок, слушалац и тумач празнине, и представља неку врсту везе између домена видљивог и домена невидљивог, односно другог света. Овај мотив ће се поновити и у наредним Ајвазовим романима када је у питању портретисање јунака – изузетних уметничких стваралаца, нарочито писаца, који ће шумове празнине умети да транспонују у људски говор и речи, и тиме открију да „нисмо сами“, да поред нас, уистину, постоји обиље живота кога најчешће нисмо свесни (што упућује на делимичну метафигуривну демистификацију референтног света).

Пуноћа празнине односи се на процес у коме се бели папир лагано испуњава црним словима током удара типки пишчеве писаће машине која на овај начин постаје својеврсни интерпретатор, али и преносник необичног говора празнине. Бели папир из празнине „изнедрава“ живи свет јунака о коме ће потом бити речи.

Између делова текста који представља садржај фантастичног романа неименованог писца који студенткиња саопштава Приповедачу, налазе

се њена саопштења о пишком доживљавању и тумачењу празнине, о томе колико је он ње свестан, шта му значи и на који начин из ње црпи непресушан извор информација за своју књигу. Девојка описује Писца као да управо она о њему пише књигу, а не да заправо препричава причу коју је и сама од представљене особе чула. Она свом новом саговорнику – Приповедачу, говори да се Писац уствари плашио, да се старе речи не врате, те да му линије њихових слова не потргају fino тканиво текста који тек настаје. У довршетку девојчине приповести о Писцу, говори се о његовој „нежељи“ да објави свој роман који пише четрнаест година. Самом идејом о обиму овог дела стиче се утисак, да није реч ни о каквој комерцијалној, нити некој утилитарној сврси дивовског пројекта, већ да се уистину, ради о бележењу постојања света из празнине у размери 1:1 – како би рекао Умберто Еко у „Карти царства“ (Еко 1983).

Све време док пише, писац то чини искључиво ноћу, јер се боји да би му дневно светло само заклонило „дејствовање“ празнине. Мрак је одсуство боја и облика који при дневном светлу могу да унесу немир и конфузију у потпуно нестваран и фантастичан свет који он описује у свом роману. Па ипак, како ће се накнадно испоставити, део тог фантастичног – измишљеног света, све време је присутан у „реалном“ свету Пишчеве и Приповедачеве саговорнице. Ради се о пару скулптура које су сачињавале улазну капију подморског града, чији археолошки проналазак доводи у питање схватање постојаности света у коме ови јунаци живе (Приповедач, Студенткиња, Писац). Наиме, сâм Писац никако није могао знати за постојање те скулптуре коју је у детаља описао у свом мегаломанском роману, будући да је она накнадно (давно после његовог разговора са Студенткињом) пронађена захваљујући некој археолошкој екипи која ју је ископала из земље. Студенткиња не може да пронађе Писца и још једном провери извор инспирације за настанак романа о новооткривеном поморском свету који је наговестила празнина. Након свега што је чуо, Приповедач се пита, шта је то што је „стварно“, да ли само физички тродимензионални свет, или свака мисао која – како девојка овде имплицира, може да буде оживотворена и реализована.

У другом делу трактата о беспредметности, док размишља о почетку и узроку живота, Казимир Маљевић у тексту „Супрематизам као беспредметност“ каже: „Све што настаје унутра задева се у појам, па тек онда почиње размишљање о околним приликама, о материји, која, међутим, не садржи ниједну материјалну јединицу нити недељиву честицу“ (Маљевић 2010: 401) – чиме се делимично одговара на питање о постојаности и „стварности“ видљивог света. У Ајвазовим романима „права је стварност клица стварности,“ како ће рећи Приповедач *Златног доба*, „а клица стварности је догађај изаткан из митова у коме се роје утваре. Свет ћемо сагледати у конвексном огледалу чудноватих опсесија које заправо нама и не припадају, већ чудовишту које пролази кроз дворане наше свести“ (Ајваз 2001: 276).

Слични мотиве настанка слова, а потом и појављивање читавог света из празнине, проналазе се и у роману *Златно доба*. Оно што је идентично у овим делима, јесте повезивање тих новообјављених светова празнине са светом у коме живи Приповедач захваљујући књигама, препричавањима и разним саопштавањима од стране случајно упознатих саговорника. Назнаке о овој врсти повезаности фантастичног света са светом Приповедача, препознаје се и у *Причи знакова и празнине* у Ајвазовој констатацији која каже да: “Када испитујемо природу празнине која се отвара кроз текст, установљавамо да није реч о пуком неприсуствовању, већ да је та празнина итекако пуна. Празнина је поље могућности, ткиво до сада неиспуњених повезаности у које је уплетено све оно што је дато, и које означава; празнина је шум до сада нерођених речи и неразвијених догађаја, она је тон некаквог света из кога иступа оно што је присутно” (Ајваз 2006: 18). Из ових Ајвазових ставова препознаје се идеја да из празнине настају најплодније, како списатељске, тако и научничке замисли и теорије. Читањем текста Ајвазових *Зенонових парадокса*, поставља се питање, да ли је свет настао из празнине, или је празнина кроз шуме само обзнанила присуство нечега што је одувек постојало, али је мало ко о другом свету било шта наслућивао.

### *Слика (из) празнине*

Осим што се у Ајвазовој белетристичкој прози чита да су слова, естетска теорија, или чак паралелни светови који се прожимају са светом Приповедача проишли из празнине, постало је јасно да је Ајвазова феноменологија заправо оглед о простору, о записивању садржаја просторности, свих тела и предмета који се у њему налазе, као и покушај одгонетања одакле проистиче све оно што се „види“. Међутим, у вези са свиме изреченим намеће се питање, ако је стварно све оно што се не види, а што настаје из празнине, шта је са светом који се види – колико је он веродостојан, недвосмислен и стваран.

Маљевич у огледу „Супрематизам као беспредметност“ каже да је „Природа отворена, али човек не може да досегне стварност, иако се на неки начин налази унутар њене побуђености. Он задржава своју тежњу ка спознаји, али његова спознаја је изражена у формама, и све што чини није ништа друго до прича о природи, то је његов суд“ (Маљевич 2010: 402). Ајвазов Приповедач је истраживач могуће стварности, бележник свих појава у њој за које верује да су потекле из божанствене празнине. Своју спознају о стварности, или барем о њеним формама на које наилази, записује у виду дневника својих похода по граду или саопштавања случајно упознатих познаника. Свако од њих индивидуално доживљава сусрет са празнином која постаје стваралачка сила која их инспирише на различите делатности, или свако од тих личности постаје медијум путем кога празнина „изнедрава“ обиље којим располаже. Како у читању Ајвазових

романа одмичемо све даље, тако смо свеснији такозване „мислене стварности“ (метафизичке празнине) која настаје као пројекција визуализовања оне магле хоризонта о којој смо на почетку говорили. Је ли свет, а са тим у вези и лице стварности, само умовање о ономе шта смо мислили да смо видели или чули, или је нешто више од тога? Свака поједина прича о манифестацији „елемената“ празнине (о словима и писму насталим из ње, или слици, бројевима, читавом космосу, свакој уметничкој инспирацији или креативности) само је фрагмент целине која једва да се назире из ових индивидуалних примера.

Примери којима се може илустровати Ајвазово „васпостављања космоса од речи и шароликих светова у књижевном делу“, не налазе се у једном његовом роману. Они су раштркани у свим његовим делима у виду слагалице или лавиринта у коме се читалац креће; њиховим сабирањем у колико–толико кохерентну представу, стиче се утисак да је простор који Ајвазове личности настањују са свим елементима у њему, сличне структуре и постојаности као и садржаји произашли из празнине. На основу овог становишта могло би се поћи од претпоставке да се различити „простори“ узajамно поклапају или преклапају (како они видљиви и невидљиви, тако и опипљиви и мислени простори, овоземаљски и они настали из празнине), и да ту постоји њихов несагледив број што се може илустровати бројним примерима. Међутим, у мноштву појединости постоји општост или матрица; она се односи како на личности које Ајваз гради у својим романима, и које ни поред све своје осамљености и изолованости, никада нису самодоволна целина за себе већ скупа сачињавају једно биће света, тако се матрица може управо довести у везу са празнином и потребом да се стално нечим испуњава (раслојавањем прича у причама), како би се сакрила њена права природа ништавила и бесконачности.

Код Плотина у *Енеадама* проналазимо једнако занимљиво размишљање о овом случају које каже: „Пре времена постоји вечност, а простор је тамо умно постојање нечега у нечему другом, Пошто је дакле, тамо све заједно, шта год да издвојиш од тога што је тамо, то је неко бивство, и свако појединачно биће учествује у животу, истоветно је и различито, кретање је и мировање, оно што је покретано и оно што мирује, бивство и каквоћа, и сва (бића) су бивство“ (Plotin 1984a: 101). Управо по овом моделу, примећујемо да су Ајвазови ликови међусобно слични и да су грађени у оквиру заједничке матрице, те да заједно сачињавају хетероген универзум који овде представљамо. То су углавном усамљени, изоловани појединци, образовани интелектуалци изопштени од друштва, било својеволно или стицајем околности које затичемо у Чехословачкој до 1989. године. Међутим, никада се не ради о огорченим особама, већ се чини да ови људи често уживају у својој самоћи, да им не смета неки баналан посао којим се прехрањују, док с друге стране примећујемо њихов ванредан таленат у области која је њихова примарна вокација, било да се ради о писцима, песницима, историчарима, уметницима (музичарима, сликарима, вајарима, архитектама). Њихова изванредност се препознаје у оригинал-

ности која никада не може бити сведена на комерцијалну употребу њиховог стваралаштва; њихова дела не настају ради свеопште конзумације или допадања, она су аутентична, изворна творевина, најчешће уникатна и непоновљива. Таква дела искључиво настају ради задовољства и пасије њихових стваралаца, веома ретко служе за уживање аудиторинума, и готово да никада немају утилитарну сврху, што смо и раније уочили. Често се ради о делима која је тешко разумети или волети, али која свеједно носе важну поруку у себи.

У роману *Пусте улице* Ајвазов Приповедач наилази на загонетан знак чију намену и смисао не може ни да претпостави, те вођен радозналошћу креће у покушај одгонетања значења необичног предмета. Његово првобитно истраживање га потом доводи у ситуацију да крене у потрагу за несталом девојком Виолом, чијег је оца некада познавао. Док трага за несталом девојком, неочекивани знаци, проистекли из празнине, доводе га у контакт са наизглед широким лезом различитих личности, иако се њихово профилисање увек може свести на тип личности који смо управо представили. Још једна заједничка карактеристика ових јунака је њихово саживљавање са празнином коју траже у свету у коме живе, и захваљујући којој постају изузетни ствараоци.

О празнини као инспирацији за ликовно стваралаштво и извору својих идеја, Приповедачев саговорник, сликар, каже: „Када сам посматрао празно платно, чинило ми се, да се на њему таласа хиљаде линија и да ме изазивају да неку од њих изаберем не бих ли је ухватио и учврстио; а када би ми то пошло за руком, у гомили сам ловио њене сроднице које су око ње кружиле.“ (Ајваз 2004: 65/66). Сликар Доминик поверљиво говори Приповедачу о самој себи и властитим афинитетима, који су истоветни Приповедачевим: „Још на академији сам почео да сликам усамљене ствари и празне просторе [...] неколико година сам онда сликао пусте улице и тргове, зидове и ограде које су се протезале од једног до другог краја платна, фабричке димњаке што су штрчали крајоликом, собе из којих је управо неко изашао, празне столице у преподневној кафани“ (Ајваз 2004: 77–78). Овде је реч о семантици простора, али и о Ајвазовој поетици која јасно говори да јој није интересовање да описује људе нити догађаје, како историјске, тако ни митске, ни актуелне, већ искључиво оно што је делом људска тековина, ствари које је човек за собом, како каже, управо оставио, простор који је обликовао према својим визијама, и предмети у том простору који представљају текст који ми – читаоци треба да дешифрујемо (како Маљевич горе наводи „спознаја човека изражена је у формама“). Ајвазов Приповедач овде поново говори о пуноћи белине и неизрецивом богатству њених садржаја. Како из магловитости и удаљеног хоризонта до посматрача стижу готове боје и облици, једнако и о белини платна у вези са кинеским пејзажом, Ајваз у *Светлосној пра-шуми* каже: „Празнина беле боје пуна је расутих и настајућих предмета. То поље силе је идентично пољу силе олабављених покрета руке која слика, ослобођених из циљне мреже и из функционалне везаности за

појединачну егзистенцију. У зен гестичком сликарству испољава се чудесан спој између најудаљенијег и најближег, између крајњег хоризонта који измиче доступности и поља силе телесности који претходи свету сврсисходности и средстава.“ (Ајваз 2003: 31). На тај начин се препознаје клицу настанка свеколиког поретка универзума (што ће потом бити пренешено на поље књижевних остварења) и установљења односа међу предметима које властитом визуелношћу можемо да детектујемо. „Једна од најуочљивијих црта сонгског пејзажа“, цитира Ајваз „јесте релативна празнина слике – која се пак јавља као део композиције, а не као неосликана позадина (Ајваз 2003: 31 цитирано према Watts 1968: 198). Тумачење те празнине увек је остављена посматрачу, или када је текст у питању – самом читаоцу. Средства којима ће се служити у разумевању овако необичног садржаја, наговештена су управо упутима које проналазимо, а где другде, него у међупростору редова овога о чему Ајваз управо пише у вези са путем погледа. „Проред на папиру и паузе у говору су прилике да се појави празнина која припада значењима“ (Ајваз 2006: 11).

Сликар Доминик се поиграва са празнином у потрази за властитом поетиком посматрајући настанак облика и њихово поновно враћање празнини. Док говори Приповедачу о свом искуству, он заправо представља говор предмета у простору чијим уобличавањем покушава да постигне “препознавање” празнине уметањем предмета у њу.

Рекох себи: натераћу се да слушам говор предмета, али уистину слушати, могуће је само онда када слушалац покушава да разуме оно што чује, то би у мом случају значило да разумем језик којим причају ствари, да покушам да разумем шта саопштавају, и да то потом преведем на властити језик. Али то нисам учинио, само сам на својим сликама понављао тихо мрморење предмета. Разумети говор предмета и превести оно о чему разговарају, било је могуће само на начин да покушам да учиним видљивим слике и сцене које су њиховим шапатом скривене. Тако сам почео да сликам облике који су израђали из даха напуштених предмета и простора. Био сам изненађен колико магичних бића, дрвећа и биљака, палата, стена, језера и мора је потекло из унутрашњости тишине којом су предмети прожети и у којој се купају, колико се застрашујућих и гротескних силуета преплиће са цртама предмета (Ајваз 2004:78 – 79).

У наведеном цитату откривамо својеврсни интерни манифест Ајвазове поетике који нам говори да је суштина његовог писања (на овом месту и сликања Доминика) у празнини простора у којој се имплицирају одговори на сва наша питања о суштини и сврси живота. У сличном духу, Доминик наставља да говори о властитом односу према просторима, који препознајемо у многим мотивима из осталих Ајвазових романа.

У настојању да прекине злокобну тишину предмета, сликар Доминик одлази на путовање у Француску у потрази за новим инспирацијама, где ће потом пронаћи необичне лакове који поседују својство нестајања. Једном насликана представа овог света, након извесног времена је могла



да се поново растопи и нестане у празнини из које је потекла. На овај начин Доминик успева да доскочи Платоновом становишту да су сликари само лукави преваранти који нису столари, али који могу да обману посматраче слике да то заправо јесу. Јер са коришћењем лакова који уз одговарајуће реагенсе могу да губе и добијају боју, коначност облика никада не би била затворена у кругу једног света (или димензије), и тако би само идеја о облику (који би се појавио и потом нестao) била идеално решење самог сликара – који би на тај начин ставио себе у улогу демијурга који твори облике.

Схватио сам, да бих облике које сам открио у сновима предмета, могао да насликам на платнима лаковима који постају реалне боје само у неким моментима, а касније поново нестају, и да на тај начин препустим њихову судбину промени времена. Тако бих избегао пуко понављање недешифрованим порукама, али уједно би облици који су настали из даха предмета, имали особину непостојаног појављивања, непрестано би прелазили из ограниченог облика у безоблична сећања и неизвесно предосећање, и тако се њихова стварност никада не би могла усталити и затворити (Ајваз 2004: 80).

Новопронађена поетика сликара састојала се у празнини. Оно што би уметничким надахнућем оживео на платну из белине и ништавила, чудотворним француским лаковима поново је нестајало у празнини и за собом остављало белину. Доминик добија рецептуру чудесних лакова (ефемерних својстава), и одлучује да се врати кући и покуша да њима инспирисан, направи нова дела, наслика нове слике које су му раније измицале. Мотив на сликама је увек градски амбијент у који продиру фантастични елементи којима ту ни на који начин није место: морски свет, џунгла и слично.

### *Уметнички концепт из празнине*

Не само што првобитно слова, а онда и читаво писмо настаје из празнине, него смо се уверили да и уметничка дела, бројеви, различите теорије, а потом и разноврсни светови, произилазе из ње. Међутим, у роману *Пусте улице* Ајваз пласира идеју о празнини у уметности примарно као о средству изражавања. Наговештај ове необичне поетике видели смо у вези са Доминиковим сликама, док је касније Приповедач проналази у вези са уметничком групом Бели троугао која се спомиње као мистериозно удружење о коме нико није знао да му нешто сувисло саопшти. Тако се Приповедачева потрага за мистериозним знаком и несталом девојком – Виолом, поистоветила са истраживањем о постојању и делатности овог удружења, нарочито пошто је сазнао да је девојка њеног описа била у друштву човека који је некада припадао тој скупини. Након разговора са сликарем Домиником, пратећи различите упуте, Приповедач стиже у музичку продавницу Там–Там на железничкој станици. Док испитује



продавца о Белом троуглу и девојци, Приповедач изгледа као детектив; у потрази за Виолом он заправо трага за самим собом, за стварима које је некад познавао, а које су се сада изгубиле и нестале у простору као да су се истопиле и раствориле у етеру. Сва сећања, надања, жеље, очекивања, знања, слике, мириси, боје, звукови, тонови, нијансе, обриси, осећаји, нестали су у празнини из које су некада произашли. У застрашујућој празнини, детектив–писац, путник–истраживач, покушава да докучи смисао свеколиког универзума. Занешен мишљу о прошлим временима, продавац Приповедачу говори о *underground* уметничкој групи Бели троугао која је постојала за време руске окупације. Њени чланови су се звали Вхлм Чј, Иу Нм и Вга У, чија имена подсећају на моносилабички кинески језик којим је написан *Tao Te Tung*, што је можда у Ајвазовом роману намерно презентовано на овакав начин, да би се тројници аутора приписала поетика празнине, најављена сажетим именима као кореном универзума. Нико их није познавао нити видео, те се није знало ни да ли стварно постоје или су урбана легенда, мит културног света који не зна како да се ухвати у коштац са злим временима. Чј је био композитор (Навратил), У – скулптор (Шварц), а Нм – писац (Паскал). Сваки од наведених културних стваралаца индивидуално ће кроз роман бити представљен како у својој бранши примењује концепт празнине, што подсећа на Лао Цеа када каже: „Велики простор нема углова. Велика музика се једва чује. Велики облик нема обрису“ (41) (Jaspers 1988: 157).

Будући да је власник музичке радње написао чланак о групи Бели троугао, његову радњу посећује Вхлм Чј, који му додатно открива појединости везане за ту групу, у којима потом, препознајемо празнину као полазиште, али и исходиште уметничког стваралаштва. Како нас Ајваз у свом роману обавештава, поетска становишта интелектуалних кругова током седамдесетих година двадесетог века, настајала су из дебата у вези са програмом својеврсног минимализма који је од уметности тражио да приказује само фрагментарне облике, подстичући тако фантазију слушалаца, гледалаца или читалаца, где се чак ни ауторска имена нису изражавала пуним именом већ слоговима. Све је то имало за циљ да упути на сталну промену, неухватљивост, метаморфозу облика, боја, звукова, на нејасне, збуњене гестове у сумраку, на отворено дело које је у сталном настанку. Оно што је Приповедач сазнао о програму поменутог Белог троугла, могло је да се представи у два захтева: да се каже што је мање могуће, и да се не затвара целина. Оваква врста уметничких тенденција настајала је у доба, када очигледно, уметничке слободе нису постојале, те је њихова продукција била само реакција на ужваканост официјелне уметности, али истовремено и идеја да се у одређеној мери искористи тајновитост и скривеност које је исто то време захтевало као естетски чинилац. Трианглисти су своју делатност називали хомеопатском уметношћу. Причом о Белом троуглу, Ајваз баца ново светло на време репресија током руске окупације у Чехословачкој, говорећи о алтернативној уметности и начину да се људи изборе са токовима савременог света. Ако је офици-

јелна уметност била омасовљена, хипермодерна и колективна својина, у овим изолованим пркосним интелектуалним круговима, могли бисмо пронаћи њену потпуну супротност. Уметничко дело би, с тим у вези, било искључиво интимно, субјективно, намењено не конзументима, него самим уметницима који су та дела због себе и себи стварали. Таква дела, из свега горе наведеног, ни по коју цену нису могла бити намењена широј реципијентској публици јер нису била ни довршена, ни разумљива. Више су садржавала празнину него неку видљиву, опипљиву, или садржину која се могла чути.

Прва илустрација оваквог уметничког и естетског програма односи се на писца Нма који је написао, како продавац каже, четири књиге, од којих је свака имала око 300 страница, али оне нису биле испуњене у целости, већ су фрагментарно садржавале тек по коју реч, или део реченице на белим листовима којих је заправо, највише и било – празних и неиспуњених. „Према Нмовој минималистичкој теорији, сâм читалац је требало да из тих фрагмената створи нешто као приповест“ (Ајваз 2004: 143). Овако представљен књижевни узус заправо је желео да између фрагмената текста не буде ни чиста празнина ни потпуни догађај, да оно што је апсолутно не постоји. Но, овако конципиран текст, истовремено би постигао обоје, а празнина би се расцветала у приповест која се дотад није ни „излегла из јајета празнине“.

Будући да је некада био студент хемије, Паскал (или Нм) изумео је формулу за справљање ефемерних лакова који су кроз време мењали боју, да би коначно у потпуности нестајали. То су исти лакови које је и Доминик користио на својим сликама. Вративши се у Француску из Чешке где је студирао хемију, Паскал пише роман „Санта Розалија“, а потом уништава формуле за справљање невидљивих лакова. Паскалов роман настаје из случаја; ни на који начин плански него насумично док отвара произвољно речник, и потом бира речи на слепо. Сличан начин писања видели смо код неименованог писца у *Зеноновим парадоксима* који не планира садржај свог романа, али који за разлику од Паскала, говори да бележи шумове из празнине; док је Паскал супротно томе, управо желео да за собом остави празнину у делу, и да наговести његову динамику тек кроз насумично изабране речи. Од тих случајно изабраних речи он прави неку врсту приче, као што су речи: палма, пролаз, полиција, анђео и архитекта. Међутим, током времена и много пошто се распала група Бели троугао, док размишља о својој новој књизи, Паскал схвата да заправо бележи нешто што је настало у празнини:

Постао је радознао какви облици и каква тела, какве собе и какве земље ће се појавити из ништавила прожетог давним сликама. Након година досаде, сећања и ноћног опијања, почео је да се радује послу и поново га је обузела радост. Када се у својој унутрашњости обратио празнини, у дубини у коју су пропадали заборављени облици и збивања, открио је, да је за све године што ју је занемаривао, празнина без његовог знања сама радила на настанку облика, да се из ње већ

сада помала некаква земља као обала прекривена маглом, као и контуре некакве радње (Ајваз 2004: 487).

Интересантан је концепт који Ајваз износи пред читаоца, о несталности написаног текста, јер његово трајање кроз време није апсолутно и урезано у камену; текст је нешто што се мења, што нема почетак нити крај, као ни трајни и коначни смисао. Нема увек једног аутора, нити изглед писма. То је свет за себе, и самостални универзум у вечитом настанку, повременом објављивању и неухватљивој лепоти и поруци која нити може, нити треба увек да буде јасна, јер њену мисију (поетике променљивог текста), препознајемо у позиву читаоцу да је прати и увек само покушава да је ухвати и обзнани, али никада да је саможиво поседује и гордо другима саопштава. У том контексту се даље говори о Валеријиној прози, коју она записује Паскаловим лаковима за такозвано „алтернативно настављање радње романа“, у вези са чиме јунаци могу да се сусрећу или мимоилазе, умиру или васкрсавају у зависности какво би било тренутно време напољу у доба читања текста. Текст такве књиге била је тачка пресека времена и простора, јер исти текст никада не би постојао на истом месту, ту се најпре радило о испитном сусрету двају различитих времена – времена читања и времена догађаја (односно приповедања у роману).

Могућност да „нестајућа слова“ имају циљ да текст ослободе материје која би их везивала за стварност није била тачна. Дело нестаје са прочитаном последњом страницом књиге, читалац је одлаже и на њу заборавља. Оно што је трајно и што остаје, управо је усвојена поетика дела, тајне, магијске формуле неприметно изречене у тексту и контексту речи које су нестале са затварањем књиге, али које потом оживљавају у уму и његовим чудесним и мрачним просторијама.

Шаренило и гужва приказаног света Ајвазовог романа *Пусте улице*, само је илустрација усамљености и изолације појединца који живи у празнини. Сви облици и боје таквог света су ефемерни јер их управо исти јунаци измишљају, преувеличавају и саопштавају слушаоцима како би верификовали властито постојање. Ради се најпре о њиховим животима који су празни, а које би они – јунаци приповести, желели да на неки квалитетан начин испуне, измишљајући којекакве мистерије и приче о разним фантазијама и неиспуњеним сновима. Како се Приповедачево кретање кроз град и потрага за Виолом ближи крају, тако се довршава и његов опис празнине:

Пустош врелих, испражњених улица града, за мене је била празнина након Виолиног одласка. Та празнина је ипак била истовремено и испуњена присутношћу, предосећањем које је јачало и поново слабило, али никада није у потпуности нестало, предосећање, да је иза угла улице или иза чипкастих завеса у прозору неко ко се са Виолом сусрео, и неко ко зна њену тајну, неко ко је са њом лутао кроз подземни лавиринт, и вероватно је тамо и сама Виола, ко зна, вероватно бих је пронашао са друге стране високе дрвене ограде, можда у дворишту до кога води сеновит пролаз... (Ајваз 2004: 402).

*Мултидисциплинарна креативност из празнине*

И у претпоследњем Ајвазовом роману *Пут на југ*, сусрешћемо се са свим до сада представљеним мотивима којима се описује празнина и њено дејство на присутне јунаке. Идеја о стваралачкој празнини још увек је доминантан принцип по коме се креће нарација, уз једну новину, а то је да она инспирише једног од јунака на мултидисциплинарно стваралаштво које у себи обједињује писање књиге, стрипа, либрета за оперу, сликање, и сличне уметничке делатности. Читав роман је заправо дијалог Приповедача са докторандом филозофије Мартином, који му препричава причу коју је и сâм чуо од своје познанице Кристине. Међутим, то није ни њена прича, већ се ради о говору којим се представља прави јунак романа – Томаш Кантор<sup>5</sup> који је, како из разговора Приповедача са Мартином сазнајемо, био убијен, те је Мартин у моменту разговора заправо у својој личној мисији истраживања убиства овог човека.

Празнина је у роману синоним за бесконачност, бесконачност за вечност; ово наслућујемо из нарочитог организовања приповедних низова или различитих парентетичких дигресија у нарацији које се међусобно слажу и произилазе једне из других као руске дрвене лутке (матрешки); бесконачност у приповедном низу наслућујемо и из аналогије Канторовог имена које, као што смо видели, упућује на математичара који у својим теоремама подразумева постојање бесконачности и бескраја.

Истраживање и приказивање појма празнине у роману подразумева, пре свега, представљање личности и стваралаштва Томаша Кантора. С тим у вези постоје два поглавља *Пута на југ* именована као „Томаш и Петар I и II“ у којима Приповедач сазнаје од Мартина за мистерију која је обавијала несрећно умореног човека. Та два поглавља представљају врсту стожера за цео роман јер се у њима, уз јунаке о којима је у читавој приповести реч, говори и о главној теми романа – празнини и покушају њеног испуњавања. Корени празнине доводе се у везу са Томашевим оцем о чему сведоче описи његовог детињства и начина на који он размишља, како покушава да изабере занимање које ће га испунити и помоћи му да осмисли властити живот. Из свега се, међутим, издваја празнина као стална, како очева, тако и Томашева пратиља, и њихово суочавање са свим ништавилем које она собом носи:

Сви погледи, размишљања, интересовања, вредности и осећања које је током живота случајно скупио бог зна где, заправо није ни знао

<sup>5</sup> И овде препознајемо аналогију између имена Ајвазовог јунака Томаша Кантора и немачког математичара Георга Кантора (1845–1918) који је познат проналазач теорије скупова која је након његових истраживања постала основна теорија у математици. Кантор је установио важност „један на један“ кореспонденције између чланова два скупа, дефинисао бесконачне и добро уређене скупове, и доказао да су реални бројеви бројнији од природних бројева. Заправо Канторов метод доказивања ове теореме подразумева постојање бескрајности и бесконачности, што је вешто илустровано Ајвазовом структуром наратива.

Извор: [http://sr.wikipedia.org/wiki/Georg\\_Kantor](http://sr.wikipedia.org/wiki/Georg_Kantor)

да ли су му блиски или не – били су отпаци туђих мисли које је присвојио само стога, да би барем нечим прикрио страшну празнину која је била његова лична унутрашњост, како је са ужасом спознавао [...] Тако се Томашев отац у шеснаестој години, онда када је одлучио да постане писац, сусрео са Сфингом која му је задала загонетку, како је могуће победити у игри у којој може да бира само између одвратних маски и страхотне празнине. Никада му није пошло за руком да ову загонетку реши (Ајваз 2008: 44).

Лик Томаша Кантора је грађен по сличној матрици празнине која је била предмет детаљнијег описа у вези са приказом личности из романа *Пусте улице*. У почетку је Томаш као писац желео само да савлада бујицу креативних идеја које су се често гушиле и биле неартикулисане када би пожелео да их изнедри из себе кроз сликање, музику или писање. С тим у вези је лутао кроз град и предграђе Прага, упијајући свим својим чулима природу и детаље свега онога на шта би наишао. Као да је вршио неку врсту 3–D скенера који је потом искористио за сценографију свог романа. Иако фасциниран описом празних улица и наизглед мртвих ствари са којих је желео да дешифрује значења и скривену граматику простора које су оне из њега еманирале, полако је овај замишљени свет празнине населио људима, у вези са чиме се прво појавио нацрт романа „Влажни зидови“ са главним ликом Маријусом, који је отеловио све оно што Томаш по природи јесте. Касније су се низали и други ликови (као и романи у роману), који су се као по обручима, слагали у лавиринту приповедних токова.

Мартин објашњава Приповедачу суштину празнине која је изједала Томашевог оца и Томаша. Отац је изгубио ту битку са празнином, а Томаш јој се препустио и живео је као њен заточеник.

Празнина се према њему већином благонаклоно односила,ружила му је мир а повремено и слаб осећај среће [...] Томаш је некада сликао, компоновао музику и писао стога да би уништио празнину; набацивао је у њу речи, слике и тонове, а притом је наслућивао да је та борба изгубљена. Трудио се да сакрије ледени мук празнине који је био страшнији од било какве буке, некаквом мишљу, циљем, саопштењем, темом, погледом, онако како је пре много година то чинио његов отац. [...] Тако се десило да је први пут у животу писао, а да се при томе није борио против празнине, и није се трудио да писањем надјача њен тајан – и на своје запрепашћење, увидео је да, ћутање празнине није у потпуности баш ћутање. У њој се оглашавало некакво тихо зврјање [...] А када је пажљиво и концентрисано послушао, чуо је у том зврјању шапат некаквог језика, и утврдио да је тишина празнине пуна речи, реченица и догађаја [...] празнина је била оно што је на свету најпуније. У њу су били умотани следећи догађаји, а у њих опет нови. А ти догађаји нису тамо само равнодушно лежали; они су се пробијали напоље, тражили су да се размотају како би се с њима размотале и све слике, тонови, мелодије и мисли које су у њима садржане (Ајваз 2008: 103/104).

Ипак, Томаш се поверава Кристини, да празнина никада није nestала из садржаја који су из ње произашли, никада није престала да влада.

„Схватио је како га мало занимају мисли оних који се нису напили са извора празнине“ (Ајваз 2008: 105) у вези са чиме Томаш осмишља структуру новог света који се стално проширује и продубљује. Томашев отац препознаје тај дијалог празнине са својим сином у Томашевом хаотичном и збрканом интересовању за најразнородније видове изражавања – писање романа, музицирање, сликање, при чему се ни једној уметности не посвећује доследно и концентрисано, већ адолесцентски конфузно, помало хистерично и наивно. Из овога видимо да празнина није само шапат о егзистенцији паралелних светова, већ је извориште и мотивација за настанак свеколиког уметничког стваралаштва (уз све елементе које смо и раније побројали). Међутим, сви садржаји су се у празнини ковитлали као у некој врсти центрифуге, а Томаш Кантор из тог витлајућег хаоса понекад успева да ухвати само поједине елементе којима изостаје целовитост, а самим тим и довршеност у комуникацији са публиком.

Томаш је током свог адолесцентског доба пробао да се бавим свим и свачим, да би коначно од свега одустао и посветио се слушању празнине као диспечер трамваја. Он седи у стакленој кућици на трамвајској окретници, смештеној у удаљеном делу Прага, а самим тим и од сваке градске вреве и буке. У њој Томаш данима седи и животари, препуштен празнини.

Празнина која је владала у његовом свету имала је разне облике; било је периода када је изгледала готово као мистично сједињавање са свемиром, у другим случајевима који су доста личили на глупост, постојали су моменти када је доносила очајање и моменти када би барем мало подсећала на срећу (Ајваз 2008: 60).

Тек у таквој осами на радном месту које је било смештено у простору окруженом дрвећем, зеленилом и на узвишењу, у стакленој кутији, стиче се утисак, као да је Томаш у некој ракети која се спрема да се вине у космичке висине. На том месту пратимо уобличавање његове поетике којој је Петар прагматичније приступио.

Први пут после дугог времена имао је утисак да зна о чему би желео да чита: постао је свестан да би желео да чита књигу која би говорила само о животу ствари и простора, чинило му се да тек речи такве књиге не би узнемиравале мирно јутро, да би само такве речи прихватио бели снег; чезнуо је за дугим и мирним описима света без људи, где би човек био присутан само у делима која је за собом оставио, у изразу гестова и трагу догађаја који су се већ завршили – али у свим књигама живот ствари и простора неумесно су узнемиравали незанимљиви и наметљиви догађаји људи, њихови претерани гестови, незанимљиве речи и досадне мисли (Ајваз 2008: 62).

У овом издвојеном тексту препознајемо нацрт романа који је пред нама; рекло би се да је главни јунак заправо Томаш који је давно нестао са сцене, који је убијен готово годину дана пре него што је приповедни ток Мартиновог пута на југ отпочео. Међутим, његово присуство је несумњиво и евидентно. О Томашу се стално говори, размишља, чита се и препричава његов роман, трага се за његовим убицом. „Ко би писао књигу



која би била само бесконачан минуциозан опис градских улица или можда некаквог сеоског пута међу пољима? [...] Онда је добио идеју; кад већ таква књига не постоји, могао би барем да њен делић напише сâм, могао би да опише празне улице некаквог непознатог града“ (Ајваз 2008: 63). На овај начин настаје дело мрежа – својеврсни метапројекат Томаша Кантора који ће у оквиру романа *Влажни зидови* објединити и друга остварења. Томаш говори Кристини да је његов роман настао из празнине, из беле празнине у којој се појавио простор једног града. Потом се из улица тог града издвојио лик, а из његовог погледа на град и из ритма његових корака почела је да се развија радња. *Влажни зидови* су дакле, књига о празнини, књига ни о чему.

Празнина је била садржај, смисао и прави аутор *Влажних зидова*. Маријус и Рита, Хектор, његова жена и његова љубавница, отац и син Вијета, Лео, Патриша, Ванеса, Дијаманта и Линда, сви ти ликови били су речи које је изговорила празнина, били су мрмљање ништавила које је Томаш записивао, и није се питао шта тиме празнина жели да каже. Томашева је књига била еманација празнине, песма ништавила (Ајваз 2008: 301).

Сваки роман у оквиру романа *Влажни зидови* (чији су јунаци побројани у цитату горе) желео је да нешто каже, само се чинило да Томаш не разуме шта је то што они говоре, јер је он заправо био тај који није имао шта да каже свету. Збуњивало га је то, што му се чинило да његова књига можда имитира празнину. Овим становиштем се стиче утисак да аутор *Пута на југ* покушава да одгонетне најстарије питање које мучи човека (као што се о томе пита сваки од јунака из различитих приповедних нивоа), а којим покушава да докучи суштину прапочетка космоса и бића. Како ни из чега настаје простор и како се он испуњава. Но, и када се у простору пронађу облици, боје, звукови и материја, следеће је питање – одакле су они настали и која им је сврха. Јесу ли прави, или су сањани. Боје су илузија (како би савремена физика била у стању да одговори), па су с тим у вези можда и облици илузија, што би водило закључку да су и предмети илузија (или можда нечији сан), те је читав свет и даље празан какав је одувек био – што све писце романа и њихове јунаке смешта у ништавило бића које је овом мишљу тек демантовало себе, у чему препознајемо метафактивни карактер Ајвазовог књижевног универзума.

Писање књиге, односно романа који ће у себи објединити поезију, стрип, архитектуру, путопис, авантуристички и фантастични роман, код Томаша Кантора заправо има само један циљ – а то је да се запише садржај који му саопштава празнина:

Књига ни о чему није могла да се задовољи са неколико догађаја. Ништа је било толико богато, да је могло да се изговори само бесконачним извирањем прича, бесконачном бујицом догађаја из којих су из сваке ствари, сваког простора и сваког геста куљали нови догађаји, а из њихових простора, ствари и гестова поново следећи, и следећи... да би се изразила празнина, било би потребно бесконачно галаксија



[...] Било је потребно показати да књига није усамљена, да је једнако као и сви њени делови – догађаји, слике, речи и слова – саставни део бесконачне мреже, велике галаксије слика, од којих се неке налазе близу, неке бесконачно далеко, друге притом унутра у свету њихове унутрашњости. То су слике са којима је спојена са хиљаду златних нити које прожимају сваку реч, слог, слово; те нити што израстају из расцветане празнине прожимају цео свет чудноватим повезаностима, или можда пре испредају само предиво света [...] Галаксију слика је немогуће описати, дело се у њих може уврстити само тако, што из магле која се око књиге хвата и која је основни материјал свих слика, настане некако мало дела која са првобитном књигом заједно сачињавају сазвежђе (Ајваз 2008: 302/303).

У говору о облицима и њиховој метаморфози која не успева да сакрије страх од празнине, препознајемо модел који се стално понавља и када је Томаш у питању, али и његови књижевни ликови који су такође писци и осмишљају нове књижевне ликове (Петар, Маријус, Фернандо Вијета и Лео). Жеља да се празан простор испуни облицима присутан је код свих уметника који се баве и архитектуром и пластиком; на пример, откривање и обликовање простора је присутно код архитекте Силвије Церанове, креирање различитих визија у форми скулптуре присутно је код руске вајарке Ларисе Кузњецове, потом код Томашеве пријатељице Ирене која ће на крају романа остати на Криту и сву своју уметничку креативност преточити у обиковање скулптура међу којима једна носи назив „Празнина“, код сликара Леа – који када остане без обе пријатељице (Линде и Дијаманте) празнину покушава да победи и испуни необичним сликама. Дакле, стално се понавља један исти образац доживљавања света, енормног страха од суочавања са празнином, који може да се тумачи као спознавање илузије боја и облика који заправо не постоје.

Начин да се остане веран смислу књиге која говори о празнини, је по аутору *Пути на југ* (као и оног *Влажних зидова* или *Заточеника*), да се допусти да радња буде саставни део бесконачног бујања слика, појављивања мноштва ликова, описивања њиховог кретања у свим правцима и на свим континентима тако, да се непрестано увећава прашума разгранатих представа до инфинитезimalа. Дела која ће на овакав начин књигу окружити, уједно ће кроз себе показати којим путем даље треба наставити ка свемиру могућности, кроз разгранату мрежу лавирината–прича. На овакав начин може да настане мултимедијално дело које у себи обједињује филозофију, филм, балет, метафизику, путопис, сликарство, стрип, окултизам, математику, поезију, музику, архитектуру, плес. Наведени мултидисциплинарни приступ није присутан да би уносио конфузију, у ионако сложени лавиринт приповедних нивоа, већ да би показао све области у којима је креативни људски дух покушао да допре до суштине бића и простора у коме се оно налази.

У *Причи знакова и празнине* Ајваз каже да се „празан простор оглашава тихим шумом у који се слио глас многих збивања, и у том шуму можемо чути фрагменте разних догађаја. Неприсутност контекста на

почетку приповести открива, не само празнину која се распростире око првих речи, већ сву празнину догађаја, сву празнину од које су се знаци родили и која припада znacima“ (Ajvaz 2006: 12). Томе смо сведочили и у роману *Пут на југ*, јер док прича бескрајне приче у својим романима, Ајваз тек наговештава читаоцу какви светови постоје у празнини између свих изговорених речи и наговештеног пулсирања празнине. Човек је само оруђе путем кога празнина ствара. Човек је транспондер – преносник макрокосмоса у микрокосмос. Кроз празнину настају све речи – творитељице света, сви облици, звукови, боје, бројеви, грађевине, писана и сликана дела. Човек је записивач, или можда, главом демијург таквог света произашлог из празнине. Метафиктивно у представљеном универзуму је способност Приповедача да увуче читаоца у хаос овако замишљеног света, и натера га да преиспита легитимитет властите стварности, будући да то управо чине сви Ајвазови јунаци по систематично установљеној матрици; најпре слушањем о постојању фантастичног света што им неки посредник саопштава, а чији се елементи онда мистериозно проналазе у Приповедачевом свету. Није ли онда и књига пред читаоцем само артефакт настао из празнине Приповедачевог света сада у његовим рукама, управо да би сведочио о стваралачкој моћи која стиже из амбиса ништавила? “Речи не могу да се ограде на оно што је из њих видљиво, садрже и празнину онога што погледу стално измиче,” упозорава Ајваз „из те празнине се сливају речи које је више никада не могу испунити, једнако као што ни слике нису могле испунити празнину из које су проистекла значења речи” (Ajvaz 2006: 67).

На крају долазимо до неколико становишта:

- празнина је својеврсни невидљиви универзум из кога с времена на време „испливавају“ информације захваљујући талентованим појединцима који умеју да чују њене шуме, препознају их, и пренесу у видљиву стварност (у виду оживљавања до сада непознатог света записаног у форми књиге, оживотвореног у виду уметничког дела, или пренешеног у конфигурацију некакве грађевине).

- празнина постаје *modus vivendi* изванредно талентованих стваралаца, повучених у себе, чији се дискурс са празнином огледа у њиховој поетици којом јој дају облике, боје, звукове, нарав. Дела осмишљена оваквом поетиком у себи ипак на крају морају да носе елементе испражњености и ништавила – бели листови романа, пригушена музика композиција, празна сликарска платна.

- свет Приповедача долази у контакт са елементима из празнине, не само у виду текста записаног са „друге стране“, већ у форми предмета који се појављују пред њим. Празнина се на тај начин открива као саставни део стварног света Приповедача, и доводи у питање легитимитет видљивих и опипљивих предмета.

- све је празнина и не постоји празнина без садржајности и смисла. Још у *Причи знакова и празнине* Ајваз се позива на Парменидово становиште да не постоји празан простор. Можемо да претпоставимо да постоји

простor u коме se nalaze predmeti koje vidimo; ali, ako je prostor ništa, onda se u њему ne može niшта ni nalaziti. Ako je prostor нешто, onda се и он мора налазити у простору, а тај простор такође мора бити у простору, и тако у бесконачност – што раслојавањем приповедног тока, у стално нове дигресије, Ајваз жели да покаже.

Оно што се у простору показало као слабо, односно магловито виђење, што смо субјективно оценили као празнину, одједном се појављује испуњено смислом. Поглед се не пробија кроз боје и облике како би пронашао слова разбацана у празнини, већ путује по визуелној равни и у сваком тренутку доживљава авантуру и сусрете од којих ниједан није безначајан, ниједан није без утицаја на настајући смисао предмета, на смисао предела у који је смештен, и на смисао света који одјекује у животу предмета и предела (Ајваз 2003: 34).

#### ЛИТЕРАТУРА

Казимир Маљевић. «Супрематизам као беспредметност» in *Бог није збачен*. Београд: Плавни круг: Логос, 2010: 401–461.

Ајваз Миchal. *Туркысовы оrel*. Praha: Hynek, 1997.

Ајваз Миchal. *Вражда в hotelu Intercontinental*. Praha: Mladá fronta, 1989.

Ајваз Миchal. *Златý věk*. Praha: Hynek, 2001.

Ајваз Миchal. *Сvětelný prales*. Praha: OIKOYMENH, 2003.

Ајваз Миchal. *Prázdné ulice*. Brno: Petrov, 2004.

Ајваз Миchal. *Пříběh znaků a prázdná*. Brno: Druhé město, 2006.

Ајваз Миchal. *Cesta na jih*. Brno: Petrov, 2008.

Ајваз Миchal. *Вражда старého varана*. Brno: Druhé město, 2012.

Campbell Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato California: New World Library, 2008.

Се Лао. *Tao Te Ding*. Beograd: Babun, 2009.

Eko Umberto. „Karta carstva u razmjeri jedan prema jedan“. *Domesti* 5 (6) (1983): 23–26.

Jaspers Karl. «Laoce», in *Anaksimander, Heraklit, Parmenid, Plotin, Anselmo, Laoce, Nagar-djuna*. Beograd: „Vuk Karadžić“, 1988: 153–189.

Laozi. „Tao Te Ching“. Izvor na internetu (2008): URL = <[http://www.with.org/tao\\_te\\_ching\\_en.pdf](http://www.with.org/tao_te_ching_en.pdf)> izvori tekstova i podaci o prevodu: URL = <[http://www.with.org/greatscholar\\_texts.html](http://www.with.org/greatscholar_texts.html)>

Plotin . *Eneada V*. Beograd: Književne novine, 1984a.

Watts Alan. *The Way of Zen*. Harmondsworth: Penguin, 1975.

Izvor na internetu: URL = <<http://terebess.hu/english/AlanWatts-The Way of Zen.pdf>>

Ivana Kočevski

#### KONCEPCIJE PRAZDNOTY V AJVAZOVĚ PROZE

##### Resumé

Анализом формованија Ајвазових хетерокосмичких романа помоћу писане речи и различитих светова, из њих се може изнети, да празнота је свудприсутним водичем кроз његова романа, из њих се издваја све. То је извор, циљ и коначни циљ уметности, али истовремено је и њена потпуна непознаница. Теоретичке основи његових о празноћу формулирају Ајваз у есејистичким књигама

*Světelný prales* (2003) a *Příběh znaků a prázdna* (2006), z jejichž obsahu lze usoudit, že smysl věci neexistuje pouze jako jakýsi *a priori* významový souhrn, ale že jejich smysl vzniká a zaniká v závislosti na pohledu, jímž je na ně nahlíženo. Problém známé skutečnosti, jež se nachází jak v našem bezprostředním okolí, tak i ve vizuální vzdálenosti, zkoumá Ajvaz pokusem „cesta pohledu“, využívaje pojmů, jako syntax jazyka pozorovatele a syntax světa, jenž je tímto jazykem definován. Z teoretických úvah, v jeho beletristice evidentně přítomných, se prázdnota vyděluje jakožto hlavní charakteristika prostoru. Pojem prázdnoty se stává svéráznou koncepcí přítomnou jak v líčení literárního světa, tak i při portrétování hrdiny, výběru jeho profesí; rovněž se však objevuje jako předmět znázorňování v konkrétních uměleckých dílech.

Častá vylidněnost popisovaných prostorů a výrazný subjektivismus Ajvazova auktorialního vypravěče, stejně jako predikace prázdnoty jednotlivým předmětům, svědčí o tom, že subjekt, jenž toto zapisuje, je možná i jediným svědkem uvědomujícím si její přítomnost. Subjekt, resp. Ajvazův vypravěč, je svorníkem, který znaky a prázdnotu vzájemně spojuje.

V této stati tedy usilujeme o zobrazení všudypřítomnosti Ajvazovy koncepce prázdnoty v jeho románech nejprve prostřednictvím znázornění komplexního světa z ní pocházejícího (*Bílí mravenci*), poté ilustrací suverénní dominance prázdnoty nad logikou (*Zlatý věk*); kromě výše zmíněného se další popisování vztahuje na výklad slov, obrazů a uměleckého konceptu, které vycházejí z prázdnoty (*Prázdne ulice*), což vrcholí celkovým multidisciplinárním projektem Tomáše Kantora, jenž je inspirován stejným pramenem, tedy prázdnotou v románu *Cesta na jih*. Pestrost a přelidněnost, náhle se ztrácející, vylíčeného světa uvedené Ajvazovy prózy je pouze ilustrací osamělosti a izolovanosti jedince žijícího v prázdnotě.

Veškeré tvary a odstíny takového světa jsou efemérní, jelikož je vlastně stejní hrdinové vymýšlejí, zveličují a informují o nich, aby tím verifikovali vlastní existenci. Prázdnota je v Ajvazově próze často synonymem nekonečnosti, nekonečnost věčnosti; to lze vytušit z existující organizace vyprávěcího sledu či různých parentetických digresí v naraci. Mlčení prázdnoty není naprostým mlčením. Ticho prázdnoty je ve skutečnosti plné slov, vět i událostí.

Ze zobrazování postav tohoto románu lze usoudit, že prázdnota není pouze šepot o existenci paralelních světů, nýbrž je pramenem a motivací pro pokračování veškeré umělecké tvorby. Čtení Ajvazovy beletristiky vyvolává dojem, že hlavním cílem jeho univerzálního vypravěče je vyluštit starodávnou otázku lidstva o původu světa a esenci bytí – jak se z něčeho tvoří prostor a jak se plní životem.

*Klíčová slova:* prostor, prázdnota, současná česká literatura, Ajvaz, poetika románu.

Бобан Ђурић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за славистику  
boban.curic@sbb.rs

## ХОПОВСКИ КОНГРЕС (1925) И ДЕЛАТНОСТ РУСКОГ СТУДЕНТСКОГ ХРИШЋАНСКОГ ПОКРЕТА<sup>1</sup>

Овај рад жели да представи делатност београдског руског студентског православног кружока, касније названог у част Светог Серафима Саровског: његово оснивање 1921. године, као и његову улогу у стварању Руског студентског хришћанског покрета (Русское студенческое христианское движение) 1923. године. Организовање трећег годишњег конгреса Покрета у манастиру Хопово септембра 1925. године посматра се као зенит духовне делатности београдског кружока у оквиру Покрета. Следећи идеју организовања православног братства као највише форме „оцрковљавања живота“, прокламовану на хоповском конгресу, београдски кружок се у октобру 1925. трансформише у православно Братство Светог Серафима Саровског. Услед разилажења око питања формалног потчињавања Покрета црквеним органима, београдско Братство иступа из Руског студентског хришћанског покрета у јесен 1927. године, ослањајући се у даљем раду на карловачки Архиепископски Синод руске заграничне цркве и митрополита Антонија (Храповицког).

*Кључне речи:* Руски студентски хришћански покрет, православни студентски кружок Св. Серафима Саровског, Братство Св. Серафима Саровског, Београд, манастир Хопово, духовни живот руске емиграције, митрополит Антоније (Храповицки), В. Зењковски, С. Булгаков, С. Франк.

The goal of this paper is to present activities of Belgrade Circle of Russian Orthodox Students, later named after Saint Seraphim of Sarov, its foundation in 1921 and its role in creation of Russian Student Christian Movement (Русское студенческое христианское движение) in the year 1923. Third Yearly Congress of the Movement, held in Hopovo Monastery in september 1925 is regarded as culmination of the activities of Belgrade Circle within the Movement. Following the idea of organizing Orthodox brotherhood as a highest form of „making life churchlike“ as promulgated at Hopovo Congress, Belgrade Circle in October of 1925 transformed itself in Orthodox Brotherhood of the Saint Seraphim of Sarov. Due to differences in opinion about formal subjugation of the Movement to the Church authorities, Belgrade Brotherhood left the Russian Student Christian Movement in fall of 1927 and in its later work relied on Synod of Bishops of the Russian Orthodox Church Outside Russia with a seat in Sremski Karlovci and on Metropolitan Anthony (Khrapovitsky).

---

<sup>1</sup> Овај рад настао је у оквиру пројекта 178003 („Књижевност и визуелне уметности: руско-српски дијалог“) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

*Key words:* Russian Student Christian Movement, Orthodox Student Circle of the Saint Seraphim of Sarov, Brotherhood of the Saint Seraphim of Sarov, Belgrade, Hopovo Monastery, spiritual life of Russian emigration, Metropolitan Anthony (Khrapovitsky), Vasily Zenkovsky, Sergei Bulgakov, Semyon Frank.

### *Уводне напомене*

Религиозни аспект културног живота руске емиграције првог таласа игра веома важну и плодотворну улогу. Међу руском интелигенцијом која је после Октобарске револуције напустила Русију, налазио се велики број људи који су себе сматрали верницима – хришћанима. Свест о повезаности националног и религиозног – руског и православног – у редовима руске емигрантске интелигенције, посебно код њеног подмлатка, студентске омладине, подстакла је формирање већег броја студентских религиозних организација, група и кружока почетком 20-х година у многим европским емигрантским центрима. Врло брзо јавила се код њих свест о неопходности удруженог заједничког деловања на религиозно-просветитељском плану и популарисању хришћанских – православних – погледа на свет у борби са савременим атеизмом и материјализмом. Обједињавањем већег броја студентских религиозних друштава настао је 1923. године Руски студентски хришћански покрет (Русское студенческое христианское движение, Р.С.Х.Д.), који ћемо ми у даљем тексту скраћено називати Покрет. Идеја обједињеног заједничког деловања постала је један од циљева Покрета: „Русское студенческое христианское движение за рубежом имеет своей основной целью объединение верующей молодежи для служения Православной Церкви и привлечение к вере во Христа неверующих. Оно стремится помочь своим членам выработать христианское мировоззрение и ставит своей задачей готовить защитников Церкви и веры, способных вести борьбу с современным атеизмом и материализмом“ (из статута Покрета, усвојеног на конгресу у Клермону, 1927. године; *Вестник РСХД* 10/1927: 3).

Покрет је себи поставио важан задатак: не само очување хришћанских основа руске културе, већ и њено даље стваралачко развијање и јачање. Оно што га је можда разликовало од других културних кругова емиграције, јесте управо поимање културе као православне, то јест у првом реду религиозне, а потом и националне, руске. Рад Покрета у великој мери обликовале су две одреднице – руска и хришћанска (православна).

Постреволуционарна емиграција из Русије највећим својим делом била је руска, национална – националистичка емиграција, чији је узрок настанка био учвршћивање интернационалистичког – комунистичког режима у домовини. За велики део емиграције управо је православна црква симболизовала изгубљену Русију и свет пре револуције. Са друге стране, Покрет као конкретна организација један од извора има у проповедничкој делатности протестантизма у дореволуционарној Русији (а касније и међу руском емигрантском омладином) и организацијама створеним у

Русији као резултат ове делатности. Први студентски хришћански кружоци створени су још почетком века у универзитетским центрима Русије, а иницирали су их протестанти, на челу са Џоном Мотом, генералним секретаром Хришћанске асоцијације младих (Young Men's Christian Association, YMCA; рус. Христианский союз молодых людей). Као руско одељење Асоцијације формира се 1900. године организација „Светионик“ (рус. „Маяк“), док је 1913. створен интерконфесионални Студентски хришћански покрет Русије (рус. Российское студенческое христианское движение) који улази у састав Светске студентске хришћанске федерације (World Student Christian Federation). Православна црква је са извесном дозом страха гледала на ову мисионарску активност „инославних“, али сама практично није вршила никакву религиозну активност међу студентском омладином.

Не сме се, такође, пренебрегнути чињеница да су Покрет идејно обликовали руски религиозно-филозофски мислиоци попут Сергеја Булгакова, Николаја Берђајева, Семјона Франка и других, који су у великој мери били далеки од традиционалног институционализованог православља, оличеног у Руској православној цркви, и који су тражили нове путеве израза хришћанско-филозофске мисли. Са друге стране, пак, стварање и делатност Покрета неки виде као реализовање идеје саборности,<sup>2</sup> у којој су Хомјаков и словенофили видели суштину разлике између православља и западног хришћанства: „Они [славянофилы – БЧ.] понимали под соборностью такой строй церкви, в котором сочетаются иерархичность и широкое участие мирян, единомыслие и свобода, верность традиции и открытость новым идеям. Р.С.Х.Д. при наличии свободы в странах изгнания смогло проверить практичность этого вдохновительного идеала. Оно убедилось, что соборность применима и плодотворна“ (Зернов 1975: 94).

Загранична црква, односно руска православна црква у емиграцији у свом духовном деловању (не говоримо о политичком!) практично се ограничавала само на богослужење. Многе људе, међутим, који су преживели крах свога претходног света, блиског и драгог, више није могла да задовољи и утеши чисто и само ритуална религиозност. У потрази за новим религиозним путевима најотворенија је била студентска интелигенција која, за разлику од старијих, није живела у идеализованој прошлости, већ у разочаравајућој садашњици. Студенти, које су на неки начин заинтригирала религиозна питања, почели су да се самостално удружују у религиозне кружоке ради проучавања хришћанства – православља и разматрања проблема и питања која су приликом овог проучавања настајала. Готово истовремено, овакви кружоци настали су током 1921–1922. у многим универзитетским центрима руске емиграције: Београду, Прагу, Паризу, Софији. Окупљали су веома шаролико друштво: неки су себе чврсто дефинисали у редовима руске православне цркве, други су се више интересовали за апстрактно, интерконфесионално хришћанство, а било је и оних који себе још нису проналазили ни у једној групи мислећих људи.

<sup>2</sup> О саборности у Покрету види детаљније: Гутнер 2015: 71–85.



Својим изразито православним тоном београдски кружок се издвајао од других, претежно општехришћанских интерконфесионалних. Студенти београдског Богословског факултета своја религиозна трагања видели су у изразитом православном духу, као „оцрковљавање“ живота.<sup>3</sup>

### *Београдски кружок*

Београдски руски православни кружок, створен међу руским студентима београдског Богословског факултета 1921. године, може се сматрати клицом, или барем једном од клица из којих ће се касније развити Руски студентски хришћански покрет у емиграцији. Кружок који у почетку није имао назив (назив Светог Серафима појавиће се тек касније), основан је у стану породице Зјорнов на Сењаку 15. новембра 1921. године. На том првом окупљању присуствовало је осморо младих београдских Руса: Јосиф Расторгујев, Николај Терешченко, Николај Афанасјев, Марија Љвова и четворо браће и сестара Зјорнов – Николај, Софија, Марија и Владимир (Зернов 1973: 29). Кружоку се врло брзо прикључују професор београдске Руско-српске гимназије Сергеј Безобразов (будући епископ Западноевропски константинопољског егзархата Касиан) и професор београдског Богословског факултета Василиј Зењковски, који постаје његов неформални председник, све до свог одласка у Праг 1923. године. Многи чланови кружока постаће касније истакнути делатници руске заграничне цркве: Михаил Максимович (потоњи светитељ Јован Шангајски), Леонид Иванов (будући архиепископ Чикашки и Детроитски Серафим), Константин Керн (будући архимандрит Киприан), Лав Бартошевич (будући епископ Женевски Леонтиј). Од осталих чланова кружока В. Зењковски у својим успоменама помиње и Игорa Тројанова, Ану Гипиус (сестру Зинаиде Гипиус), Ирину Степанову (Окуњеву), Александру Оболенску (будућу монахињу Бланину), Олгу Веригину, Валерију Губанову, Ј. Н. Воробјову (Зењковский 1993: 8; 10). У књизи успомена породице Зјорнов *За рубезом* налази се фотографија чланова кружока из 1923. године на којој се налазе: Н. М. Зјорнов, П. С. Лопухин, К. Е. Керн, Д. А. Клепињин, Ј. Б. Бек-Софијев, С. С. Безобразов, Л. Г. Иванов, В. М. Зјорнов, И. И. Тројанов, И. П. Расторгујев, Н. М. Терешченко, В. В. Зењковски, В. М. Борель, М. М. Зјорнова, А. В. Оболенска, С. М. Зјорнова, О. М. Веригина, Н. Н. Афанасјев, Н. А. Клепињин и М. К. Борель (Зернов 1973: илустрације после стр. 122). У јесен 1923. године формиран је президијум кружока, у који су ушли Николај Зјорнов, Николај Афанасјев, Константин Керн и Василиј Зењковски (Зењковский 1993: 10).

<sup>3</sup> В. Зењковски сматра да се ова идеја, карактеристична за читав Руски студентски хришћански покрет, родила управо у београдском кружоку: „Не помню точно, чья это формула, ставшая в Движении классической времени 2-го общего съезда (...) – думаю, что мы ее употребляли уже в белградском кружке в 1922 г.“ (Зењковский 1998а: 89).

Блискост једног од оснивача православног кружока, Николаја Зјорнова, с митрополитом Антонијем Храповицким довела је до тога да глава Архијерејског Синода у јануару 1923. године посети кружок и надаље често узима учешће у његовом раду.<sup>4</sup> Са својим предавањима и беседама наступали су у кружоку и тадашњи епископ Николај Велимировић, архиепископ Полтавски Феофан (Бистров), епископ Чељабински Гаврил (Чепур), епископ Севастопољски Вениамин, као и професори-богослови о. Сергеј Булгаков, Николај Арсењев, Николај Глубоковски (Зернов 1924: 58; Шкаровский 2011; Косик 1999; Епископ Никон 1959: 131).

Гостовање Сергеја Булгакова у мају 1924. године у Београду и његово јавно предавање на Универзитету, услед блиских веза које је овај руски мислилац имао с београдским кружком, довеле су до кампање против кружока у конзервативно-монархистичким круговима београдске руске колоније. Митрополит Антоније, као у многим другим случајевима, пружио је и овом приликом подршку кружоку (Зернов 1973: 108-109).

После једне беседе епископа Феофана о Преподобном Серафиму Саровском, чланови кружока одлучили су 19. маја 1924. године да свом кружоку дају име овог руског свеца (Зернов 1973: 107).<sup>5</sup>

Почетком 1924. године Николај Зјорнов о раду кружока пише: „Београдски кружок и старетса удовлетворить потребности молодежи осознать себя в церкви, на той почве подийти друг к другу и найти среди окружающих Православных русских людей. Наши собрания состоят из чтений докладов и взаимного обсуждения их. Обычно докладчиками являются сами студенты члены кружка, но иногда мы слышим среди нас людей, могущих научить нас и помочь нам в разрешении мучающих нас вопросов“ (Зернов 1924: 58).

Кружок је организовао два типа скупова – сталне седмичне затвореног типа (собрания), само за чланове кружока, и отворене скупове недељом (собеседования), које је понекад посећивало и преко сто слушаца. Управо су ови последњи јавни скупови и учинили кружок познатим читавом „руском“ Београду.

Иако неверљиви, чак непријатељски настројени према европском, неправославном хришћанству,<sup>6</sup> чланови београдског кружока започињу

<sup>4</sup> У другом броју гласила Руског студентског хришћанског покрета, часопису *Вестник Р.С.Х.Д.* објављен је текст благослова којим је митрополит Антоније благословио рад Покрета (Митрополит Антониј 1926: 1).

<sup>5</sup> Од октобра 1923. године у Београду делује још један хришћански кружок међу руском студентском омладином, који носи назив Светога апостола и јеванђелисте Јована Богослова. Гласило овог кружока једно кратко време био је часопис *Странник* (1924). Такође, Зењковски у успоменама помиње и религиозно-филозофски кружок у Земуну, чији је председник био Фјодор Тарановски (Зењковский 2010). Услед малог броја сачуваних информација делатност ових београдских руских кружока често се меша у радовима савремених истраживача духовног живота руске емиграције у Београду. У нашем раду изнесе се само информације за које је неоспорно да се односе на рад кружока Светога Серафима.

<sup>6</sup> Један од оснивача београдског кружока, Николај Зјорнов, примећује у својим успоменама: „На всех западных христиан мы смотрели, как на еретиков, а УМСА, с ее

сарадњу са хришћанским, пре свега протестантским и интерконфесионалним организацијама, које су одиграле велику улогу у оснивању студентских кружока у неким другим европским центрима руске емиграције, попут Прага, Париза или Софије, на пример.

Године 1923. кружок је успоставио сарадњу са Хришћанском асоцијацијом младих (YMCA). Ралф Холингер, секретар америчке Асоцијације, посетио је у марту те године Београд и упознао се с радом кружока. Исте године успостављена је сарадња и са Светском студентском хришћанском федерацијом (WSCF).

### *Оснивачки конгрес Покрета у Пшерову*

Идеја о неопходности обједињавања рада руских хришћанских организација међу студентима довела је до стварања Руског студентског хришћанског покрета. Независна религиозна студентска друштва и кружоци окупили су се у Пшерову (Чешка) од 1. до 8. октобра 1923. године на оснивачком конгресу Покрета. На овом скупу присуствовали су делегирани представници свих постојећих кружока – из Париза, Прага, Брна, Братиславе, Берлина, Риге, Јурјева (Тарту), Београда, Софије, Лила, Загреба, Кишињова.

Заједно са студентима, као предавачи и организатори, у раду конгреса узели су учешће и представници старије генерације руске дореволуционарне религиозно-филозофске мисли: Сергеј Булгаков, Николај Берђајев, Семјон Франк, Павле Новгородцев, Антон Карташов, Василиј Зењковски, као и нешто млађи Лав Зандер и Георгиј Флоровски. Као страни гости присуствовали су представници YMCA и Федерације – Ралф Холингер, Рут Рауз, Доналд Лаури и Густав Кулман. За председника Покрета изабран је В. В. Зењковски, за секретара Л. Н. Липеровски. Конгрес су посетили и благословили његов рад глава Чешке православне цркве константинопољског патријархата архиепископ Саватиј, прашки руски епископ Сергиј (Корољов), као и викар архиепископа Саватија за Прикарпатску Русију, епископ Вениамин (Федченков). Већ из овог податка види се јасна и принципијелна оријентација Покрета на православну цркву. На конгресу су се сукобила два различита приступа која су карактерисала поједине студентске кружоке – интерконфесионални, као традиција YMCA, Федерације и кружока које су они оснивали са једне, те православни принцип, везан за Цркву и свештенослужитеље, са друге стране.

Н. Берђајев је на конгресу иступио с рефератом у коме је указао на недопустивост пута интерконфесионализма, јер би то био пут „религиозног минимализма“. Сусрет руских хришћана са западнима мора да допринесе испољавању дубине и богатства православне традиције, а не да

---

красным треугольником, казалась нам масонской и враждебной Церкви организацией“ (Зернов 1973: 33).

води снижавану и упрошћавану хришћанске свести до нивоа површног „библеизма“ и општехришћанских декларација, отргнутих од сложеног и конкретног религиозно-културног контекста Источне цркве, руске православне у првом реду. У истом духу био је и реферат А. Карташова, који је задатак покрета одредио речима: „нести всему миру икону Православия“ (Зеньковский 1993: 26).

Сваки дан рада конгреса започињао би литургијом коју је служио отац Сергеј Булгаков и на којој су се окупљали сви учесници конгреса. По речима учесника, ово религиозно искуство било је благотворно за све: „Благодаря Евхаристии, на которой молились вместе и бывшие марксисты и участники Белого Движения рухнули стены разделявшие членов конференции, сгладились политические разногласия и создалось сознание единства, принадлежности к православной церкви“ (Зернов 1975: 93).

У говору С. Булгакова истакнуте су смернице будућег рада Покрета: преузимање одговорности за судбину цркве у Русији и у емиграцији, свест о новој Еухаристичкој епохи, свест о васељенском значају источног православља и, као последица свега овога – потрага за путевима успостављања дијалога са западним хришћанима.

Управо је православни дух конгреса В. Зењковски, његов оснивач и дугогодишњи председник, истицао као највећу вредност: „Собравшаяся молодежь сразу и навсегда связала свою работу, свои вдохновения с Православной Церковью. Конечно, все члены съезда и до того были связаны с Православной Церковью, но только на съезде определилась общая воля к тому, чтобы любовь к Православию, к Святой Церкви не была бы личным делом каждого, но чтобы она легла в основу всего объединения кружков. (...) Так родилось наше Движение, так определился его путь: оно сознало себя православным, отдало себя на службу Святой Церкви и во-круг этого объединило тех, в ком была религиозная жизнь“ (цит. према: Ельчанинов 1960: 34–35).

Иако је прокламовао своју органску повезаност с православном црквом, Покрет је сачувао и континуитет са предреволюционарним деловањем, задржавши назив „хришћански“, задржавши мисионарску отвореност деловања, као и жељу за сарадњом са западним хришћанством. Тако је већ од самог почетка Покрет себе дефинисао као црквено-православан по духу и неформалан у односу на црквену хијерархију, формално се не подчинивши никаквој институционализованој црквеној власти или каквој јурисдикцији.

Покрет је, према речима савременог историчара цркве А.И. Кирлежева, већ на почетку свога деловања морао да се одреди према веома различитим аспектима са којима је долазио у контакт: западна секуларна култура, емигрантска средина у свом политичко-идеолошком шаренилу којим се одликовала, руска загранична црква (и сама растрзана унутрашњим сукобима, поделама и расколима), большевичка Русија, руско културно наслеђе, национална религиозно-филозофска традиција, нове тенденције у хришћанском свету (Кырлежев 2003).

Временом је све више растао контраст између потребе „ширења“ и „продубљивања“ делатности Покрета. Око њега су почеле да се окупљају различите групе младих, које су све формално стремиле ка православљу, али су различито схватале како само православље, тако и своју улогу у њему. Било је такође важно и одржавање прокламоване аполитичности Покрета, тим пре што се велики део заграничне цркве (Карловачки синод, на пример) од првих дана свога постојања јасно политички и идеолошки определио као изразито монархистички. Потребу да се очува аполитичност В. Зењковски, можда најбољи хроничар Покрета, овако види: „Основной принцип нашего Движения – всюду с самого начала – заключался в исключении всякой политики из Движения. Границей Движения был для нас только большевизм. Движение было по существу движением против того аморализма, цинизма и безбожия, которые образуют духовную суть большевизма. Разделение же на правых и левых настолько поколебалось революцией, настолько выяснился примат духовно-религиозной основы жизни над веяниями побочными, в том числе и политическими началами, что для Движения не могло быть и речи о том, чтобы становиться на одну или другую политическую точку зрения. И правые, и левые, если они искали религиозного преображения себя и жизни, были для нас одинаково нужны и желанны“ (Зењковский 1998: 89).

Први конгрес је назначио основне одлике делатности Покрета у даљим годинама рада. Покрет је за своју паролу изабрао оцрковљавање читавог живота. Црква се више није супротстављала „световној култури“, већ се посматрала као сила којом се преображава и освећује читаво стваралаштво.

Као основна организациона форма оцрковљавања културе и живота одређено је православно братство.

Покрет се, дакле, формирао као удружење православних мирјана (световњака, лаика), које не делује унутар хијерархијски утврђене црквене структуре, већ напореда с њом, уз благослов дате хијерархијске структуре и са активним учешћем свештенства у њему.

Оријентишући се на оцрковљавање живота, Покрет је васпитао и изнедрио неколико генерација руске емигрантске омладине, људи који су у себи сјединили хришћанску веру и црквеност са активним учешћем у животу друштва и савременој, како руској емигрантској, тако и локалној и европској култури. Н. Зјорнов сматра: „Движение обогатило церковную жизнь эмиграции, создало благоприятную почву для религиозно-философской и богословской мысли, ознакомило широкие круги западных христиан с достижениями православия и таким образом приобрело немало друзей христианам, гонимым на их родине“ (Зернов 1975: 92).

Општи конгреси Покрета одржавали су се једном годишње. Наредне, 1924. године, конгрес је поново одржан у Пшерову.

Београдски православни студентски кружок, који је у то време, као један од оснивача, играо водећу (или барем једну од водећих) духовну

улогу у Покрету, преузео је на себе обавезу да у јесен 1925. године организује трећи годишњи конгрес Покрета у манастиру Хопово.

Када посматрамо духовни живот руске емиграције у целини, као и активности самог Покрета идвојено, долазимо до закључка да је управо 1925. година представљала врхунац активног духовног живота. Сама загранична црква још увек је како-тако била јединствена (сукоб митрополита западноевропског Јевлогија и карловачког Архиепископског Синода с митрополитом Антонијем на челу још увек је само тињао), а у Паризу је, као резултат живе активности чланова Покрета, покренут религиозно-филозофски часопис *Путь*, отворен Свето-Сергијевски богословски институт, почело да излази гласило покрета *Вестник Р.С.Х.Д.*

Манастир Хопово (Ново Хопово) није био изабран случајно. Овај центар српске духовности у XVII и XVIII веку одиграо је важну улогу и у духовно-религиозном животу руске емиграције. На позив Српске православне цркве у лето 1920. године, носећи са собом велику светињу – чудотворну икону Богородице Леснинске, из Бесарабије (која је после Првог светског рата припала Румунији), у којој су се, ношене ратним вихором обреле, у опустели фрушкогорски манастир долазе монахиње Леснинског манастира бивше Холмско-Варшавске епархије, предвођене игуманијама Јекатерином Јефимовском и Нином Косаковском. Хоповски-Леснински манастир одиграће изузетно вашу улогу и у оживљавању српског женског монаштва, потпуно замрлог још од средњег века.

Блиске везе породице Зјорнов, Николаја Зјорнова пре свега, са митрополитом Антонијем Храповицким са једне стране, као и са свештеником Алексејем Нељубовом, духовником Хоповског-Леснинског манастира (и духовником породице Зјорнов) са друге, вероватно су утицале на избор места одржавања трећег конгреса. Тврдњу поткрепљују и успомене Зењковског: „В феврале месяце [1925 г. – Б.Ч.] состоялось без меня заседание бюро Движения под председательством о. А. Калашникова. На заседании бюро, по предложению Коли Зернова, было решено попробовать устроить 3-й съезд в Хопове (монастырь возле Белграда), если не ошибаюсь, была намечена тема *миссионерская*, хотя, как будет видно ниже, центральной темой съезда стала все та же тема об оцерковлении жизни, причем Коля Зернов обеспечивал сочувствие и благословение Митрополита Антония, которого было решено просить быть почетным председателем съезда, поручив мне фактическое руководство им“ (Зењковский 1998а: 106). О ентузијазму који је владао међу организаторима, члановима београдског кружока, пише Зјорнов: „Мы были вдохновлены идеей студенческой конференции под сенью русского монастыря. Мы мечтали о примирении между интеллигенцией и иерархией, о которой пророчествовали Достоевский и отцы религиозного возрождения в начале нашего века. Ободряло нас то сочувствие, которое мы встретили у обоих игумений [Екатерина Ефимовская и Нина Косаковская – Б. Ч.] и у о. Алексея [Нељубова – Б. Ч.]“ (Зернов 1973: 111).



*Хоповски конгрес*

Трећи конгрес руске студентске хришћанске омладине одржан је у манастиру Хопово (Ново Хопово) од 11. до 16. септембра 1925. године (К. Т. 1925: 451).<sup>7</sup> Самом конгресу претходило је заседање Савета Руског студентског хришћанског покрета, највишег органа Покрета (Зењковски 1998а: 110). На конгресу се окупило више од сто учесника; највећи број (преко 80) чинили су представници руских студентских и религиозних организација и кружока из главних центара Покрета у Европи: Прага, Париза, Лондона, Берлина, Брисела, Софије, Загребa и Београда; њима треба додати још двадесетак гостију и вођа Покрета (В. Зењковски, С. Булгаков, С. Франк и др.), представника Федерације и УМСА. Београдски кружок био је представљен са 26 делегата. Осим Руса, којих је било највише, међу учесницима конгреса могли су се срести и припадници других народа – Срби, Бугари, Енглези. За председника конгреса одређен је В. Зењковски, док је митрополит Антоније био проглашен за почасног председника скупа. У својству гостију конгрес су посетили о. Петар Беловидов, настојатељ руске цркве Св. Тројице у Београду, и Василиј Штрандтман, бивши царски дипломата, сада у својству Делегата за заштиту руских избеглица у Краљевини СХС.

И поред више него скромних, готово аскетских услова живота у манастиру, сви учесници конгреса истицали су несебичну бригу и љубав којим су их обасипале руске монахиње. Мада тешко болесна, игуманија сестринства, мати Јекатерина Јефимовска стизала је да, осим бриге о гостима, и сама присуствује заседањима конгреса: „Матушка Екатерина посещала все наши собрания, куда ее приносили на носилках; она редко сама говорила, больше присматривалась к такому невиданному, новому в русской жизни явлению, как съезд юной церковной интеллигенции“ (Зењковски 1998а: 112). Свој допринос раду скупа мати Јекатерина дала је покретањем идеје о ђаконисама у цркви.

Изузетно снажан утисак оставио је на све учеснике и митрополит Антоније Храповицки. Окружен љубављу и пажњом младих, које је изузетно волео, владика Антоније био је неоспорни ауторитет у свим споровима, мудри учитељ и духовник. В. Зењковски се сећа: „Много раз после доклада ко мне, как председателю, поступали вопросы от членов съезда, не имеющие прямого отношения к теме доклада, но молодежи хотелось

<sup>7</sup> Извори се не слажу у потпуности око времена одржавања конгреса. Наиме, осим наведеног периода од 11. до 16. септембра, који помиње српски часопис *Хришћански живот* (К. Т. 1925: 451), неки други извори наводе другачије датуме. Тако митрополит Антоније Храповицки помиње период од 28. августа до 4. септембра по старом, јулијанском календару, односно од 10. до 17. септембра по новом, грегоријанском (Митрополит Антоний 2006: 161), док Николај Зјорнов у својим успоменама говори о периоду од 11. до 17. септембра (Зернов 1973: 107). За почетак рада конгреса аутор прилога у *Хришћанском животу* везује празник Усековања главе Св. Јована, што је по јулијанском календару 29. август, односно 11. септембар по грегоријанском: „Конференција је отворена на Усековање торжественим богослужењем“ (К. Т. 1925: 453).



без конца использовать мудрость и знание, опыт и мысли Владыки. (...) На вопросы Владыка отвечал благодушно и учено, не подавляя собрания. Это придавало всем заседаниям съезда хотя и некоторую беспорядочность, но в то же время почти семейную простоту. Владыка был в центре всех дел, всех собраний, даже на обед приходил к нам“ (Зеньковский 1998а: 111). Надахнуто о учешћу митрополита Антонија у раду конгреса пише и Јустин Поповић, један од учесника конгреса из редова Срба: „Митроп[олит] Антоније био је међу њима као град који на гори стоји: све њихове мисли извео је он на светлу висину своју, све њихове проблеме третирао је благо и богомудро, и решио их убедљиво, све њихове муке узео је на себе, свима је дао покој и бреме Христово учинио лаким. Говорио је као онај који власт има, јер љубави има. Служио је као онај који осећа о зна да је молитва најсигурнији пут у Царство Христово“ (Поповић 1925: 457).

Занимљиви су и утисци самог митрополита Антонија, изнети у писму јеромонаху Амвросију (Курганову): „Заседали и слушали рефераты целыми днями и ежедневно служили литургию и всенощную; юношество поразило меня своим умилением и благоговением. Можно ли было ожидать таких картин после революции? А ведь были все выборные от русских студенческих кружков с целой Европы. Напоследок все исповедовались и причащались“ (Митрополит Антоний 2006: 161).

Конгрес су пратила свакодневна богослужења. Велику духовну радост представљао је долазак чудотворне иконе Богородице Курске – Корене, која се у то време чувала у фрушкогорском манастиру Јазак.<sup>8</sup> Икона је имала симболични значај и за београдски кружок, јер је пред њом својевремено оздравио и будући светитељ Серафим, чије име је кружок носио: „Хоповский съезд не был похож ни на один из других съездов, так как его участники жили двойной жизнью – конференции и монастыря. Они молились вместе с монахинями, и все богослужения были освящены присутствием в храме чудотворной иконы Курской Знаменья, перед которой произошло чудесное исцеление отрока Прохора, будущего преподобного Серафима (1759–1833). Она была привезена на время съезда из соседнего монастыря“ (Зернов 1973: 113).

Циљ хоповског скупа, као и претходних конгреса Покрета, био је међусобно упознавање с радом појединих кружока током претходне године, као и разматрање основних питања и програма будућег рада.

Иако је пре конгреса као централна тема његовог рада била одређена мисионарска делатност Покрета, залагањем, пре свега „домаћина“ – чла-

<sup>8</sup> Чудотворна икона Богородице Курске – Корене, која се до револуције чувала у Курску, у цркви Знаменског манастира, 1920. године доспела је у Србију и чувала се у манастиру Јазак на Фрушкој гори све до 1927. године, када је пренета у београдску руску цркву Св. Тројице на Ташмајдану. Приликом евакуације Архијерејског Синода руске заграничне цркве из Србије, октобра 1944. године, икона је пренета у Минхен; од 1950. налази се у Америци, а од 1957. до данас чува се у Знаменској цркви руске заграничне цркве у Њујорку. У својим успоменама В. Зењковски погрешно наводи како је икона у Хопово донета из Београда (Зеньковский 1998а: 113–114).

нова београдског кружока,<sup>9</sup> који су на конгресу чинили већину а, уз то, у очима других делегата имали велики ауторитет као једни од оснивача Покрета, у центар пажње стављена су много важнија организационо-идеолошка питања, односно идеја реализације прокламованог оцрквљивања живота преко новог облика руске студентске православне омладине – братстава: „основные трудности в христианизации общественных отношений могут быть преодолены лишь в *братстве* – поэтому и свою жизнь Движение должно направить в сторону создания братства, т.е. «семейной организации», *освящаемой* Церковью в особом чине и *руководимой* Церковью через настоятеля братства“ (Зеньковский 1998а: 115).

Идеју братства образложио је Николај Клепињин,<sup>10</sup> делегат београдског кружока, у реферату под називом „О путевима покрета у будућности“ (К. Т. 1925: 454). Реферат је изазвао живу дискусију, чак полемику. Ова полемика није се тичала делатности самог Покрета, као ни саме идеје братства, која је наишла на свеопште одобравање; односила се на начин, облике и форме организовања братства које је предлагао београдски кружок. Братство се, наиме, поимало у два различита облика: братства као „духовне породице“ и братства као „формалне организације“. Са прве тачке гледишта основни задатак братства јесте заједнички религиозни живот браће, њихов заједничко спасење и, у складу с овим, братство треба да буде мало и јединствено, са међусобно чврсто повезаним члановима. Оно се поима као духовна породица, као вечна веза црквене љубави, узајамна одговорност једних за друге, религиозно просветљење осећања поверења, блискости и пријатељства, која међусобно повезују браћу. Са друге стране, братство се посматрало као црквени савез људи који стреме истом циљу. Братство се у овом случају не тиче личног спасења човековог, не дотиче дубину његовог религиозног живота; братство је практична организација и зато може бити многобројна, масовна организација у којој браћа чак и не познају једни друге. Управо ову последњу концепцију братства предлагао је Клепињин. У потпуности прихватајући идеју братства као крајњи циљ рада студентског кружока, поборници прве концепције замерали су његовом чисто формалном поимању. Упозоривши на различите могућности тумачења појма братства, митрополит Антоније је позвао на даљу разраду пожељног типа организације будућих братстава, али без неког унапред задатог искључивог модела (Зандер 1926: 119–120). Постављено је такође и питање колико су поједини кружоци уопште спремни да се преобразе у братства.

О теми братства говорио је и Сергеј Булгаков, упозоривши како не би требало пренагљивати у реализацији овог важног питања и доносити

<sup>9</sup> “Хозяева съезда – студенты братства Серафима Саровского из Белграда – высказались за подчинение всего Движения контролю епископата и предложили организовать православные братства везде, где существуют студенческие кружки“ (Зернов 1974: 242). Аутор наведеног текста, Н. Зјорнов београдски кружок Св. Серафима погрешно назива „братством“. Кружок је прерастао у братство тек после конгреса, октобра 1925. године.

<sup>10</sup> Николај Клепињин ће поводом ове теме објавити чланак «Братство и пути православного студенческого движения» у часопису *Путь* (Клепинин 1926: 127–133).

одлуке које касније неће моћи да буду спроведене. Православно братство треба да буде попут хармоничног вишегласног хора, без потчињавања појединачних воља некаквој механички унифицираној, јединственој вољи: „Быть самим собой и, вместе с тем, пребывать в единстве с другими: для этого, конечно, необходимо непрерывное творческое братотворение, которое и составляет самую сущность братства“ (Зандер 1926: 120). Присећајући се касније хоповског конгреса, В. Зењковски ће приметити: „Идея братства есть, конечно, подлинная церковная идея об общественном строе, она, конечно, включает в себе ключ к разрешению всех личных и социальных проблем, но позади ее стоит проблема „человека“, проблема духовно устроенной личности, т.е. тех „живых камней“, из которых создается тело Церкви. С другой стороны, встает проблема отношения братств к существующей социально-политической и социально-экономической системе. Оба вопроса не были затронуты в дебатах“ (Зењковский 1998а: 115).

Својеврстан увод у поставку проблема братства представљао је реферат Семјона Франка о путевима решавања социјалних проблема. Хришћанство тако, по њему, решење социјалног конфликта види у сасвим другачијем светлу од хуманистичких становишта – социјализма, пре свега, као најсавременије и најактуалније форме хуманизма. Дапаче, све претпоставке хуманизма (изнете у пароли француске револуције „слобода – једнакост – братство“) нису ништа друго до изобличавање и изопачивање хришћанских поставки. Тако се истинска слобода човека, могућа само у Богу, замењује погубним поимањем правне самовоље, истинска једнакост пред Богом – механичким изједначавањем пред законом, док се уместо братства, заснованог на љубави, поставља солидарност, заснована на сједињавању мржње једних против других (Зандер 1926: 117–118).

Иступање Сергеја Троицког на тему „Религиозно-просветни рад римокатоличке партије центра у Немачкој“ бавио се друштвено делатношћу ове партије која је требало да буде пример остваривања практичног хришћанства у условима савременог друштвено-социјалног живота. Митрополит Антоније у реферату „О лажним библијским доказима хилијазма“ осудио је пасивност ишчекивања Страшног Суда и краја света, истичући како хилијастички и есхатолошки мотиви у Библији имају етичку функцију, јер позивају на непрестано морално делање. Још једно важно питање, неопходност интерконфесионалног дијалога, дотакао је у свом реферату један од гостију конгреса, секретар Хришћанске асоцијације младих, Швајцарац Г. Г. Кулман. Он је говорио о томе колико тога западном свету може дати православље, шта западни свет очекује од православља и какво је место религиозних покрета међу младима у даљем повезивању православних и протестантских хришћана (К. Т. 1925: 454; Зандер 1926: 120–121).

Надовезујући се на Кулманов реферат, В. Зењковски је истакао да је задатак Покрета да иде у сусрет дијалогу са другим конфесијама, свето чувајући верност своје православљу. Митрополит Антоније је уз речи захвалности Кулману на исказаном ставу саосећања и блискости протестан-

стантизма према православљу подвукао како љубав према своме не сме никада да искључи љубав према другоме. Човек мора своју пажњу и своју љубав да усмери ка ономе што га повезује и спаја с другима, а не ка ономе што га од њих дели и раздваја (Зандер 1926: 121).

Својеврну потврду изреченим ставовима дао је и реферат Николаја Глубоковског о стокхолмској конференцији представника хришћанских конфесија, на којој су протестантски мислиоци исказали велико интересовање за православље.

Изузетни значај који је хоповски конгрес имао за духовни живот руске емиграције лепо илуструју надахнуте речи којима се завршава приказ овог скупа у *Хришћанском животу*, часопису за хришћанску културу и црквени живот, који је на српском излазио у Сремским Карловцима, под уредништвом Јустина Поповића: „Учасници конгреса разишли су се из Хопова као богомољци на Велики Четвртак, носећи свећу чисте духовне радости. Треба се побринути да ту свећу не угасе ни неправедне оптужбе необавештених, ни добродушни смех недубоких људи, ни мефистофелски осмех скептика, нити наша властита гордост, наша порочност и леност. Треба што пре и што радије пружати своју свећу ономе, у кога она није упаљена или је угасла, а тада ће и нама бити лакше да поново запалимо и своју свећу која се гаси. Донесимо ту свећу до идућег конгреса и нека она још јаче запламти на њему!“ (К. Т. 1925: 456). Ако овај текст из *Хришћанског живота* упоредимо са текстом који Н. Зјорнов у прилогу својим успоменама (Зернов 1973: 115–116) наводи као текст који је поводом конгреса објавио С. Троицки на страницама београдског руског листа *Ново време* (*Новое время*),<sup>11</sup> лако ћемо се уверити да је напис у српском часопису превод на српски управо текста из *Новог времена*, а да се иза иницијала К. Т. као аутор текста у *Хришћанском животу* „скрива“ проф. С. Троицки.<sup>12</sup>

Следећи прокламовану идеју организовања братстава као највише форме оцрквљавања живота, београдски студентски кружок Светог Серафима преобразован је у Братство Светог Серафима Саровског убрзо по завршетку хоповског конгреса, 25. октобра 1925. године: „Утром все причащались, в четыре часа мы собрались у нас на Сеньяке. Митрополит Антоний прочел обеты братства перед чудотворной иконой Курской Божьей Матери. Мы все повторяли за владыкой слова молитвы и обещаний“ (Зернов 1973: 114). Статут и свечани завет братства објављени су у гласилу Покрета, часопису *Вестник РСХД* 1926. године (Устав 1926: 13–14).

Још је неколико студентских кружока преобразовано у братства, попут оног Свете Тријице у Паризу, али, посматрано у целини, идеја формирања братстава и њиховог савеза у Руском студентском хришћанском

<sup>11</sup> *Новое время* № 1332, 7 октября 1925.

<sup>12</sup> Упореди руски текст са цитираним одломком из *Хришћанског живота*: «Словно богомольцы в Великий Четверг, разошлись из Хопова участники съезда, неся свечу чистой духовной радости. Нужно постараться, чтобы ее не затушили ни несправедливые обвинения, ни добродушный смех, ни мефистофельская улыбка скептиков, ни наша гордыня, порочность и леность» (Зернов 1973: 116).

покрету није се остварила, пре свега услед неодређеног поимања организације, циљева и задатака братстава.

Те исте 1925. године, после завршених студија, београдско братство напустили су много стари чланови, одселивши се из Београда: Николај и Софија Зјорнов, Николај Клепињин, Константин Керн, Николај Афанасјев.

### *После Хопова*

Сложићемо се с мишљењем Н. Зјорнова, једног од оснивача, активног учесника и својеврсног хроничара датих догађаја, да се конгресом у Хопову завршио један (први) период у историји Руског студентског хришћанског покрета, који се одликовао активним оптимизмом учесника и увереношћу да ће се православна братства брзо раширити међу руском емиграцијом, као и да ће руска религиозна интелигенција и епископат, црквене институције, оличене у карловачком Синоду, тесно и плодотворно сарађивати у интересу духовног препорода руске емиграције (Зернов 1974: 243). Оптимистичка атмосфера хоповског конгреса, међутим, није дуго потрајала.

Од првих дана постојања Покрета односи са заграничном црквом у великој мери одређивали су форму и делокруг његовог рада. Руководиоци Покрета, и поред прокламованог оцрковљавања живота, своју организацију нису желели да ставе под контролу Цркве и њених органа, сматрајући да веза са Црквом мора да буде чисто духовна, а не институционализована. Карловачки Архијерејски Синод заграничне цркве, са своје стране, желео је у потпуности да преузме организациону контролу над радом Покрета. Због блиских веза београдског кружока са митрополитом Антонијем и другим црквеним великодостојницима, притисци на независно и самостално деловање Покрета долазили су најчешће са ове, „београдске“ стране.

Тако је у фебруару 1926. године на седници Бироа Покрета у Прагу београдски представник Г. П. Грабе (потоњи управитељ канцеларије Архијерејског Синода заграничне цркве) изјавио како Покрет у организационо-административном смислу треба да успостави тесне везе са институцијом цркве; његов предлог, међутим, није наишао на одобравање и подршку међу осталим члановима Бироа Покрета. Тежњу за потчињавањем Покрета институцији цркве његов диогодишњи вођа В. Зењковски овако тумачи: „Подмена идеи церковности Движения планом административног подчинения его церковной власти, т.е. непонимание, неприятие и простое отвержение свободы мирянской активности в Церкви, есть одна из характерных черт той фатальной линии в русском церковном сознании, которое представлено преимущественно карловацкими кругами и близкими им по настроению людьми „евлогианских“ кругов“ (Зењковский 1998б: 113).

У суштини, био је то сукоб два тока унутар руског православља. Са једне стране налазили су се религиозни мислиоци В. Зењковски, С. Булгаков, Н. Берђајев, А. Карташов и др, који су смело кранули у трагање за новим путевима религиозног израза и говорили о васељенској мисији руске православне цркве, која се најзад ослободила тугорства и контроле световне-државне власти и административног апарата. Са друге стране, руски духовници, окупљени око карловачког Синода, упорно и непоколебљиво су инсистирали на поштовању канонске црквене хијерархије и формама религиозног израза, и са нескривеним непријатељством пратили прокламовану слободу тог израза код ових првих, као и успостављање дијалога између православне цркве и западног хришћанства. Сличност са приликама с почетка века наметала се сама по себи: „Как в начале века, когда Мережковский и его сподвижники вели дискуссии с духовенством и профессурой духовных академий, так и теперь, четверть века спустя после гибели империи, обе стороны не понимали друг друга. Вожди интеллигенции и их молодые последователи видели в Церкви динамическую силу, призванную преобразовать русскую социальную и культурную жизнь. Они верили, что эта задача выполнима только в атмосфере полной свободы и при условии, что все творческие силы человека будут использованы им с помощью благодати Святого Духа, во имя славы Царства Божьего. Эти стремления и идеи оказались неприемлемыми для консервативно настроенной части духовенства и мирян. Для них церковь – место совершения таинств и божественных служб, хранительница православных обрядов. Они мечтали о восстановлении самодержавия, которое, по их мнению, единственное могло обеспечить нормальную церковную жизнь. Идеи и проекты интеллигенции их не интересовали, они не желали делиться с Западом сокровищами православной духовности. Они жаждали вернуться на родину и увидеть ее такой, какой она была до революции“ (Зернов 1974: 246–247).

На конгресу одржаном у септембру 1926. у Бјервилу (Француска) питање формалног потчињавања Покрета црквеним органима поново је покренуо представник београдског братства Св. Серафима, Петар Лопухин. Он је затражио да се структура Покрета изнутра промени и организационо потчини црквеној хијерархији, као и да се у називу одредница „хришћански“ замени одредницом „православни“. У бурној дискусији која се поводом Лопухиновог иступања развила, говор Николаја Берђајева изразио је заједнички став осталих учесника који се нису слагали са предложеним путем даљег рада Покрета. Берђајев је истакао како се треба ослободити навике слепог придржавања постојећим институционализованим формама религиозног деловања, без смелости да се крене новим креативним путевима. Он подвлачи како се појам Цркве може посматрати двојако. Са једне стране то је Црква невидљива, мистично Тело Христово, а са друге стране то је Црква видљива, као канонска организација са својим устројством. Покрет, по својој суштини лаичка-световна организација, јесте црквен у првом значењу овог појма; трудећи се да не крене путем като-



личке идеје теократије као везе мирјана и институције цркве, Покрет се придржава речи апостола Павла из Посланице Галатима: „Јер сте ви браћо, на слободу позвани“ (5, 13).<sup>13</sup>

Није прихваћена ни иницијатива за промену назива организације, јер би се тиме основна усмереност деловања Покрета међу неверујућом омладином у великој мери онемогућила: „Съезд, сознавая, что основной задачей Движения является привлечение неверующей или маловерующей части молодежи к Православию, и что поэтому в составе его всегда будут существовать кружки различной степени и силы религиозного сознания, оставляет название Движения прежним“ (Зандер 1927: 124).

За то време Архијерејски Синод заграничне цркве није седео скрштених руку. У јуну 1926. године затражио је да се сви јерарси и све епархије руске емиграције административно потчине карловачком Синоду. После одбијања Покрета да се повинује, уследиле су оптужбе да је Руски студентски хришћански покрет антицрквена, антиправославна и масонска организација. Након иступања архиепископа Феофана (Бистрова), Архијерејски сабор заграничне цркве забранио је 30. јуна 1926. године сарадњу с организацијама УМСА и Федерацијом, што је практично значило и забрану сарадње са Покретом: „1). Относительно американских интерконфессиональных организаций УМСА и УВСА (Союз христианской молодежи и Всемирная христианская студенческая федерация) подтвердить постановление Русского Всеамериканского Церковного Собора 1921 г. в Сремских Карловцах: признать эти организации явно масонскими и антихристианскими, и потому 2). не разрешать членам Православной Церкви организовываться в кружки под руководством этих и подобных им неправославных и нецерковных организаций и быть в среде их влияния“ (Выписка 1926: 2).

Подршку Покрету пружио је митрополит западноевропски Јевлогије, који се од самог оснивања благонаколоно односио према њему. Раскол између митрополита Јевлогија и карловачког Архијерејског Синода с митрополитом Антонијем на челу, у лето 1926. године, довео је до тога да се Покрет поступно дистанцира од конзервативно-монархистички настројеног крила руске заграничне цркве (ситуацију додатно усложњава и прекид свих административних односа Архијерејског Синода с Московском патријаршијом у септембру 1927. године), али да и даље буде везан за православну цркву, и то онај њен део који је представљао митрополит Јевлогије: „Осуждение Синодом в Карловцах Студенческого движения не отворило его членов от Церкви. Они сознавали себя православными и твердо верили, что не только духовенство, но и миряне могут и должны говорить от ее имени. Дух преданности и свободы воодушевлял деятелей Студенческого движения. Эта молодая поросль русского православия научилась делиться своими идеями с западным миром на языке, доступном и католикам, и англиканам, и протестантам“ (Зернов 1974: 247).

<sup>13</sup> Детаљније о овоме види Зандер 1927: 120–125.



Многи од оснивача београдског студентског православног кружока, попут Н. Зјорнова, С. Зјорнове, Н. Клепињина, К. Керна, Н. Афанасјева, после окончаних студија средином двадесетих година отишли су из Београда; центар Покрета сели се у Париз, а управо је период после Хопова, 1926–1927. година – и време најплодније његове делатности међу припадницима руске емиграције у Западној Европи.

Београдски кружок, који је у међувремену прерастао у Братство Светог Серафима и који се увек залагао за што тешње односе са институционализованом црквом, иступио је из Покрета у септембру 1927. године, на конгресу у Клермону (Француска). Како наводи Ј. Скобцова (потоња Мати Марија), основни разлог изласка био је сукоб карловачког Синода и митрополита Јевлогија (и подршка београдског Братства карловачком Синоду), као и оштро реаговање Братства на чланак Н. Берђајева о црквеном расколу «Церковная смута и свобода совести» (Бердяев 1926: 42–54), те да су још пре почетка конгреса чланови Братства одлучили да иступе из Покрета (Скобцова 1977: 298–300). Позицију београдског братства о разлоге изласка из Покрета изнео је његов вођа, П. Лопухин у писму поводом конгреса, објављеном у часопису *Путь* априла 1927. године (Лопухин 1927: 113–118).

Београд, међутим, у раду Покрета више неће играти никакву улогу. Његов студентски православни кружок, а потом братство, обележио је први период рада Покрета, од 1923. до 1927. године, управо онај период који ће се одликовати релативним јединством по питању односа према црквеној хијерархији (Волкова 2004). Када то јединство буде нарушено, пре свега црквеним расколом у редовима руских духовних кругова у емиграцији 1927. године (између „јевлогијанаца“ и „карловчана“), Руски студентски хришћански покрет остаће без подршке београдског братства, које ће свој даљи рад чврсто везати за Архијерејски Синод заграничне цркве и митрополита Антонија.<sup>14</sup>

#### ЛИТЕРАТУРА

Бердяев Н. «Церковная смута и свобода совести». *Путь* 5 (1926): 42–54.

*Вестник РСХД* 10 (1927).

Волкова В. «Русское Студенческое Христианское Движение и его отношение к церковной иерархии (1923-1939 гг.)». <<http://krotov.info/history/20/1920/volkova.htm>>.

<sup>14</sup> Један од најактивнијих чланова братства и његов дугогодишњи председник, Петар Лопухин, објавио је 1932. године малу брошуру о Братству под насловом *Православный путь (Братство св. Серафима Саровского)*. У пролеће 1936. године, на предлог П. Лопухина, братство је реорганизовано. Митрополит Антоније је тада успоставио Савет Братства са председником, протојерејем Јованом Сокаљем, и члановима савета: архимандритом Антонијем (потоњим архиепископом Лос-Анђелеским), јеромонахом Филипом, Ј. Н. Воробјовом (потоњом монахињом Флавианом), Г. П. Грабеом (потоњим епископом Григоријем), Н. П. Грабе (потоњом монахињом Магдалином), В. К. Губановом, П. С. Лопухином, М. К. Лопухином, Н. В. Ногајевом (потоњим архиепископом Ричмондским и Британским Никодимом) и А. И. Соколовом (Епископ Никон 1959: 135).

- «Выписка из протокола Священного Собора Архиереев РПЦ за границей от 17–30 июня 1926 года за номером 8». *Возрождение* 465 (10 сентября 1926): 2.
- Гутнер У. А. «Съезд Русского студенческого христианского движения как проявление соборности Православной церкви». *Свет Христов просвещает всех: Альманах Свято-Филаретовского православно-христианского института* 13 (2015): 71–85.
- Ельчанинов К. «Русское студенческое христианское движение». *Вестник РСХД* 58 (1960): 34–38.
- Епископ Никон (Рклицкий). *Жизнеописание блаженнейшего Антония, Митрополита Киевского и Галицкого. Том V*. Нью-Йорк: Издание Северо-Американской и Канадской епархии (1959).
- Зандер Л. «Съезд в Хопове». *Путь* 2 (1926): 116–121.
- Зандер Л. «Бьервильский съезд». *Путь* 6 (1927): 120–125.
- Зеньковский В. В. «Зарождение РСХД в эмиграции (Из истории русских религиозных течений в эмиграции)». *Вестник РХД* 168 (1993): 5–40.
- Зеньковский В. «Мое участие в РСХД». *Вестник РХД* 177 (1998а): 83–121.
- Зеньковский В. «Мое участие в РСХД». *Вестник РХД* 178 (1998б): 109:139.
- Зеньковский В. «Мое участие в церковной жизни». *Вестник РХД* 196 (2010). Электронная версия: <[http://www.golubinski.ru/vestnik/articles/zenkovski\\_memuar.htm](http://www.golubinski.ru/vestnik/articles/zenkovski_memuar.htm)>.
- Зернов Н. «Белградский Православный кружок имени Преподобного Серафима». *Странник* 1 (1924): 58.
- Зернов Н. М. *За рубежом. Белград – Париж – Оксфорд. Хроника семьи Зерновых*. Paris: YMCA-PRESS, 1973.
- Зернов Н. *Русское религиозное возрождение XX века*. Paris: YMCA-PRESS (1974).
- Зернов Н. «Русское студенческое христианское движение за рубежом». *Русская религиозно-философская мысль XX века (Под ред. Н. Полторацкого)*. Питтсбург: Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета, 1975: 92–98.
- Клепинин Н. «Братство и пути православного студенческого движения». *Путь* 3 (1926): 127–133.
- Косик В. И. *Русская церковь в Югославии (1920-1940-е гг. XX в.)*. Москва: 1999: Интернетское издание 24 октября / 6 ноября 2003 г. <<http://www.dorogadomoj.com/dr59kos00.html>>.
- К. Т. „Конференција Руског Хришћанског Студентског Покрета“. *Хришћански живот* 10 (1925): 451–456.
- Кырлежев А. «Юбилей РСХД (1923-1998)». <[www.religare.ru/2\\_4616.html](http://www.religare.ru/2_4616.html)> (29 мая 2003).
- Лопухин П. «По поводу статьи Л. А. Зандера о Бьервильском съезде». *Путь* 7 (1927): 113–118.
- Митрополит Антоний [Храповицкий]. «[Благословение Движению]». *Вестник РСХД* 2 (1926): 1.
- Митрополит Антоний (Храповицкий). «Письмо № 27. К Иеромонаху Амвросию (Курганову)». *Митрополит Антоний (Храповицкий). Жизнеописание. Письма к разным лицам 1919-1936 годов*. СПб.: Издательство Олега Абышко (2006): 161–162.
- [Поповић Јустин] „Са уредничког стола“. *Хришћански живот* 10 (1925): 456–460.
- Скобцова Е. [Мать Мария]. «Белградский вопрос». *Вестник РХД* 122 (1977): 298–300.
- «Устав Православного Братства Имени Преподобного Серафима, Саровского Чудотворца». *Вестник РСХД* 5 (1926): 13–14. Электронная версия: <<http://ivashek.com/ru/research/theology-research/632-novozavetnoe-uchenie-o-tsarstve-bozhiem-i-ego-sudba-reznichenko-a-i>>.
- Шкаровский М. В. «Влияние русской церковной эмиграции на славянские страны в 1920-е – 1940-е гг.» <<http://spbda.ru/publications/professor-m-v-shkarovskiy-vliyanie-russkoj-cerkovnoy-emigracii-na-slavyanskije-strany-v-1920-e-1940-e-gg/>>.

Бобан Чурич

ХОПОВСКИЙ СЪЕЗД (1925) И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
РУССКОГО СТУДЕНЧЕСКОГО ХРИСТИАНСКОГО ДВИЖЕНИЯ

Резюме

Цель настоящей работы – представить деятельность белградского студенческого православного кружка, позднее названного именем Св. Серафима Саровского: его основание в 1921 г. и его роль в создании в 1923 г. Русского студенческого христианского движения (РСХД). Проведение в сентябре 1925 г. третьего съезда РСХД в сербском монастыре Хопово рассматривается нами как вершина духовной деятельности белградского православного студенческого кружка. Реализуя на практике принятую на хоповском съезде идею организации православного братства как высшей формы «оцерковления жизни», белградский кружок в октябре 1925 г. преобразован в православное Братство Св. Серафима Саеовского. Вследствие разногласий по поводу вопроса о формальном подчинении Движения иерархии церкви, белградское Братство выступает из РСХД осенью 1927 г. и в своей дальнейшей деятельности опирается на Архиерейский Синод заграничной церкви и митрополита Антоний Храповицкого.

*Ключевые слова:* Русское студенческое христианское движение, православный студенческий кружок Св. Серафима Саровского, Братство Св. Серафима Саровского, Белград, монастырь Хопово, духовная жизнь русской эмиграции, митрополит Антоний (Храповицкий), В. Зеньковский, С. Булгаков, С. Франк.

Синъити Мурата  
Университет «София»  
luna\_gatto@m5.dion.ne.jp

## ПАРАДОКСЫ РУССКОГО АВАНГАРДНОГО ТЕАТРА: К ВОПРОСУ О ТЕАТРАЛЬНОЙ ПАНТОМИМЕ<sup>1</sup>

В данной статье рассматриваются парадоксы развития русского авангардного театра, анализируется смысл переоценки достижений старинного театра в современном искусстве и необходимость углубления зрительского восприятия на примере театральной работы Вс. Мейерхольда, А. Таирова, С. Радлова над созданием в России нового театра. Выявляется своеобразие и важная роль пантомимы и «слова-жеста», которые стали самоценным языком и главным двигателем авангардного театра, будучи достижением обновленного театроощущения.

*Ключевые слова:* авангардный театр, пантомима, «слово-жест», парадокс, зрительское восприятие, театроощущение.

This article discusses the paradoxes of Russian avant-garde theatre development, analyzed the meaning of the revaluation of the achievements of the ancient theatre in contemporary art and the need to deepen viewer's perception by the example of the theatre of operation Vs. Meyerhold, A. Tairov and S. Radlov on the creation of a new theatre current in Russia. It reveals the originality and importance of mime and "gesture-words" that have become self-valuable language and the main engine of avant-garde theatre, being the achievement of the renewed theatrical sensation.

*Key words:* avant-garde theatre, mime, "gesture-words", paradox, viewer's perception, theatrical sensation.

### *Введение*

От авангардного искусства настойчиво требовали постоянного обновления художественных приемов. О неуклонном поиске новых средств художественной выразительности говорят скромные слова А. Таирова: «...мы и тогда сами сознавали, что нами сделана лишь ничтожная часть возможного» (1970: 92). Без серьезных размышлений о призвании авангардного искусства и путях его развития не могло быть и речи о движении

---

<sup>1</sup> Данная работа была прочитана в качестве доклада на IX Международном конгрессе ICCEES в Макухари (3–8 августа 2015 г.).

вперед. Но разве существует искусство, которое не нуждалось бы в постоянных обновлениях, расширении «части возможного»? Безусловно, для развития искусства обновление неизбежно. Тогда чем же отличается авангард от искусства других эпох, других направлений? Акселерацией и решительностью процесса обновления творческих приемов, в противовес реалистическому и символистскому методам?

Парадокс первый. Ясно, что русский авангардный театр использовал приемы старинного театра не с тем, чтобы возродить его на современной сцене, но для активизации ее, постоянного повышения качества и степени театральности, чтобы театр стал самоценным и «самовитым» искусством. Тем не менее, авангардный театр полностью не уходил от достигнутого старинным театром. Безусловно, там, где нет обращения к художественным традициям, нет ни стиля, ни возможности разработать новую стилистику. Для авангардного искусства обращение и возврат к прошлому всегда ли означают продвижение вперед? Что же такое – переоценка достижений творческих приемов старинного театра в современном искусстве, стремящемся к искусству будущего?

Парадокс второй. Для постоянного продвижения театрального новаторства зрительское восприятие представляет собой крайне важный момент. В этом отношении традиции прошлого и уже достигнутое новаторство не противоречат друг другу, поскольку в неологизмах, в эксцентризме, в новой режиссуре смешаны разнообразные приемы: древние, европейские, восточные и т.п. Зритель же, в основном, «консервативен» в восприятии театральных постановок. Одни приемы достаточно понятны зрителю, другие новы не всегда. Тогда можно ли сказать, что стержень авангардности русского театра – смешения, смещения, амбивалентность? Если в авангардном театре ведущее место занимает формалистический принцип удлинения восприятия, усложнение процесса восприятия художественного языка как заумного и беспредметного, то зачем тут нужно обращение к забытой и понятной старине? Только ли потому, что зритель не привык к новшествам приемов?

### *Направления парадокса*

Рассмотрим вышеупомянутые парадоксы русского авангардного театра, взяв, к примеру, манипулирующие визуальностью и зрительским восприятием пантомиму и «слово-жест», которые мы считаем новым самоценным языком и главнейшим двигателем авангардного театра.

#### 1. Пантомима.

(1) В авангардном театре она была использована для активизации и усложнения процесса зрительского восприятия, создавая современный балаган.

(2) Тем не менее, она активно «будто бы» заменяла слово, выступая как речь, передающая смысл действия и сюжета. Тем самым она самоценна, ее информативность и выразительность не уступают слову или часто даже превышают его.

(3) Она разрушила традиционные штампы-жесты натуралистического и реалистического направлений актерской игры, повысив выразительность, динамичность и балаганность спектакля. Тем не менее, театральная пантомима не эквивалентна цирковой пантомиме или обыденной мимике.

(4) Она должна была активно воздействовать на воображение зрителя, на его «психологическое осязание». Т.е. в театре, где доминирует пантомима, активное зрительское восприятие – первая необходимость для его существования. Творческое восприятие должно завершить спектакль.

(5) Пантомима не является намеком на «факт», связанный с сюжетом пьесы, она раскрывается в ремарках драматурга или автора спектакля, став самобытным театральным элементом.

(6) Согласно Вс. Мейерхольду, хорошо изучившему свойства *Commedia dell' Arte*, маска помогает актеру свободно импровизировать. Использование маски и разработка современной пантомимы взаимосвязаны.

## 2. «Слово-жест».

(1) Жест должен опередить слово. Но «слово-жест» само составляет жест, увеличивающий нагрузку смысла слова.

(2) «Слово-жест» предназначено для изменения соотношений слова и жеста. Т.е. жест, вызванный словом, стал столь же важен, как и смысл слова, или даже важнее его.

(3) «Слово-жест» резко изменило слово и жест, созданные традиционным образом и ставшие банальными. На первый план вышел всякого рода эксцентризм: кривляние, ускоренный ритм, выкрики.

(4) Жест является элементом пантомимы и включает в себя пантомиму, но он должен отличаться от нее в соотношении со словом.

(5) Речь как пение в мейерхольдовских спектаклях представляет собой новое «слово-жест».

Эти два драматургических элемента – пантомима и слово-жест – были крайне необходимы для достижения нового ощущения театра. Рассмотрим пока первый элемент – пантомиму. Для конкретного анализа театральной пантомимы остановимся на произведениях трех режиссеров-новаторов: Вс. Мейерхольда, А. Таирова и С. Радлова; пантомимы последнего проанализируем подробнее.

### Вс. Мейерхольд

Вс. Мейерхольд обратил внимание на необходимость коренным образом изменить «традиционные» актерские движения и для реализации своей цели разработал известную биомеханику.

По словам В. Щербакова, «Шарф Коломбины» считается авторским спектаклем, в котором впервые в истории русского театра появилась пантомима выразительности, а не традиционной изобретательности (2014: 64). С тем, чтобы выяснить характерность новшеств мейерхольдовского спектакля, нужно сравнить это произведение с символистским спектаклем – «Балаганчиком» А. Блока.

При помощи самоценной декорации и активного действия всех персонажей, включая Слугу (здесь нет незначительных ролей), акцентируется яркая игра пантомимы.

#### А. Таиров

А. Таиров считал самым важным элементом движение актера пантомиму под музыку. Он ставил ее на основе неореалистического театра, который, по его мнению, должен быть разновидностью нового театра.

А. Таиров назвал свой спектакль мимодрамой. «Покрывало Пьеретты» – лучший пример его мимодрамы.

#### С. Радлов

С. Радлов тоже приписывал главный момент актерского движения пантомиме, рассчитанной на восприятие зрителей и представленной наравне с «бессловесным звуком».

В пьесе *Убийство Арчи Брейтона* метафизическая пантомима выходит за рамки объяснения сюжета или вообще смысла, становится отдельной частью спектакля. Она представляет собой не цирковую, не традиционную, а экспрессионистическую, самостоятельную пантомиму, которая может построить сцену спектакля. Пантомима у него придает пьесе своеобразный ритм (то предельно ускоренный, то замедляющийся), усугубляя дискретное изображение и взрыхленный хронотоп (Мурата – Шатова 2016).

В первой пантомиме пьесы напряженный диалог внезапно сменяет экспрессивная пантомима. Она демонстрирует движения персонажей, доходящие до гротескных («судорожных, фантастически быстрых»), эмоциональных жестов.

Вот описание второй пантомимы (из 8-й сцены):

«(Головою к зрителям лежит убитый Арчибалд Брейтон в спокойном положении усопшего, который ждет обряда погребения. Во время слов его, которые он произносит с спокойной торжественной медлительностью.)

Пантомима: с лихорадочной быстротой в судорожной суетливости мелькают перед нами полужнакомые сцены, – грабитель нападает на Боггса, борьба их, они – сговариваются об убийстве, лица их отвратительно взволнованы, они трудятся над взломом двери, танцовщица молит их пощадить Брейтона, ее отталкивают – позорная суета жизни в их движениях.



Брейтон. Вот, я лежу убит и время мое остановилось и вокруг меня пустота, неподвижная как стеклянный куб» (Радлов 2005: 372).

Контраст между «спокойной торжественной медлительностью» слов умершего, неподвижной пустотой пространства вечности вокруг него и «судорожной суетливостью», «отвратительностью», «позорной суетой» человеческой жизни является очень важным в этой сцене. Пантомима приобретает здесь метафизический смысл, язык немного кино. Для повышения ритма сюжета, емкости содержания, усиления экспрессии, эмоционального воздействия на зрителя и общего впечатления абсурдности жизни драматургу вместо голоса или слов необходима была творческая лаконичная и выразительная пантомима. Пантомима Радлова отнимает у жестов определенную форму и отменяет четкую границу с обыденными жестами. В результате этого рождаются жесты не стилизованные, не абстрактные, а метафизические (Мурата – Шатова 2016).

Ускоренная судорожная пантомима напоминает пантомиму того же стиля в Петербурге А. Белого, предшествуя пьесам обэриутов.

Пантомима С. Радлова, будучи активным проявлением фикции, становится театральным гротеском, переходным звеном между приемами древнего и современного театров.

Интересно было бы узнать о реакции зрителя, который не привык к новшествам художественного приема.

Как мы видели, художественные направления имеют некую общность и противоположность.

Помимо вышеупомянутых театральных экспериментов, нужно назвать деятелей, давших пантомиме важнейшее место для создания театра импровизации или эксцентризма, таких как Н. Евреинов и А. Кугель («Кривое зеркало»), Н. Фореггер («Кривое зеркало», «Мастфор»), С. Юткевич, Л. Трауберг, Н. Козинцев (ФЭКС), С. Радлов (Лаборатория Института истории искусств), К. Миклашевский, Г. Крыжицкий, Ю. Анненков и другие.

К первой половине 1920-х годов экспериментальные студии и мастерские этих деятелей пытались создать свой новаторский театр путем разработки драматургии, основанной на современной пантомиме. Надо отметить, что для них старинные виды пантомимы и жестов послужили не просто вдохновением или идеей для нового театра, а конкретным материалом для формирования своего театра, который мог бы стать своеобразной системой театрального искусства.

Хотим добавить, что ремарки с указанием на молчание героев, внедренные в пьесах М. Цветаевой, например, в *Метели*, можно считать мостиком, переброшенным к поводу для создания пантомимы авангардного театра, поскольку цветаевские надъсимволистические красноречивые молчания требуют от исполнителей полного пластического приостановления движения, а от зрителя – активного творческого воображения и представления о том, что происходит в душе персонажей.

*Все-таки не парадокс?*

Куда направляется нагрузка смысла слова и пантомимы?

Мимика выражает эмоции персонажа. А пантомима передает зрителю не только смысл действий и процесс действий, но и увеличивает нагрузку их смысла, выявляя главный и фоновый сюжеты пьесы, не всегда передаваемые словом. Это заметнее в авангардном театре. В русском авангардном театре пантомима стала самоценным драматургическим элементом, обладающим выразительностью и значением большими, чем слово. Пантомима, опирающаяся на романтическую литературную традицию XIX в., являлась средством возвращения к древней театральной традиции. В этом смысле театр развивался вместе с авангардизмом. Этот театр надевает маску, когда начинается импровизация.

Русские авангардные постановки наглядно показывают, что театр давно существовал как запертое словом в тесные рамки искусство, которое должно преодолеть слово, и что он развивается именно в этом направлении.

Здесь важно отметить, что зритель воспринимает то, что передают пантомима и слово, сквозь испытание или реакции другого персонажа на сцене. Даже когда актер подходит к зрителю первого ряда или сходит далее в зал для прямого обращения к зрителю, этот закон присутствует неизменно. Зритель всегда ощущает театр «со стороны» сквозь опыт других. Это – неизменяемая никогда условность театра. Следовательно, главным направлением русского авангардного театра является усугубление ощущения реальности в конкретной театральной условности, за которой развевывалась творческая конкуренция, ведущая к развитию нового театра.

*Вместо заключения*

Главное направление авангардного театрального искусства не является ни простым обращением или ностальгическим возвратом к прошлому, ни переоценкой забытого прошлого, а созданием совсем новой драматургии и расширением понятия театра в конкретных более емких парадигмах: смешение жанров, слияние западного и восточного искусств и т.д. Тем самым авангард не выступает против истории, а сам создает ее в поисках всеобщего театроощущения, утраченного после исчезновения древнегреческого театра. Этот авангард отличается от постмодернизма.

Футуристы стремились к расширению значения слова за счет звукописи, словотворчества, визуальности. Театральные деятели авангарда стремились также к расширению возможностей пантомимы. Здесь роль визуальности и звучания меняется. Можно видеть звуком, можно слышать видением. Это – один из ярких примеров современного театрального гротеска, который преодолевает и литературу. Мейерхольд считал важным компонентом актерского движения маску, благодаря которой актер может импровизировать свободнее. Какую роль играет здесь пантомима?

Для того чтобы повысить живость театроощущения, нужно «стремление довести до высшей степени выразительность театрального явления» (Радлов 1929: 296). Этому способствует и современная пантомима, ведущая к освобождению импровизации актера.

Пантомима русского авангардного театра является не представлением действительности, а абстрактным выражением искусства, основанным на ее толкования и выборе сущности. Если слово – общий наибольший знаменатель, необходимый для взаимопонимания людей, то пантомима еще больше него. Она передает то содержание, которое слово не может полностью и выразительно передать, как хор древнегреческого театра (Мурата – Шатова 2016). В дальнейшем она перестанет передавать смысл и изменится к абсурдности.

В. Шкловский писал о важности приема остранения вещей, осложняющего форму, усложняющего и удлиняющего восприятие, поскольку цель искусства – именно процесс восприятия (1925: 12). С этой точки зрения пантомима призвана эффективно активизировать творческий процесс восприятия и возратить живое ощущение выразительных самоценных жестов и пластики (Мурата – Шатова 2016).

Свободное проявление импровизации актера и творческое восприятие зрителя соединяет пантомима. Обновленное театроощущение создают актер и зритель такого типа. Их точкой соприкосновения служит в том числе и современная пантомима.

Обязательно стоит подчеркнуть экспрессивную функцию пантомимы авангардного театра. Истоки ее можно обнаружить в древней комедии и балагане. Однако экспрессионистическая (гротескная и метафизическая) пантомима, разработанная С. Радловым, ближе к киноискусству. Этот факт тоже можно считать творческим парадоксом.

Преодолевая парадоксы, русский авангардный театр стремился выразить дух времени. Идея электрификации театра, выдвинутая С. Радловым, тоже указывает на этот дальнейший творческий путь. Но тема эта уже выходит за рамки данной статьи.

Самым большим парадоксом русского авангардного театра может быть то, что пантомима и «слово-жест» стали в XX в. общепризнанным театральным-выразительным языком, пришедшим к нам, минуя развитие драматургии и театра предшествующих направлений второй половины XIX в.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Мурата Синьити, Шатова Ирина. «Идеи формализма и русский авангардный театр первой трети XX-го века». Левченко Ян, Пильщиков Игорь (ред). *Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание*. Москва: «НЛЮ», 2016 (в печати).
- Радлов Сергей. *Десять лет в театре*. Ленинград: Прибой, 1929.
- Радлов Сергей. «Убийство Арчи Брейтона». *Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика*. Москва: ИМЛИ РАН, 2005: 367–373.

Таиров Александр. *О театре: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма*. Москва: ВТО, 1970.

Шкловский Виктор. *О теории прозы*. Москва – Ленинград, 1925.

Щербаков Вадим. *Пантомимы Серебряного века*. Санкт-Петербург: Петербургский театральный журнал, 2014.

Сиьити Мурата

#### ПАРАДОКСИ РУСКОГ АВАНГАРДНОГ ТЕАТРА: О ПАНТОМИМИ У ТЕАТРУ

##### Резиме

У овом раду се разматрају парадокси развоја руског авангардног театра, анализирају се смисао ревалоризације достигнућа старинског театра у савременој уметности и неопходност продубљивања посматрачке перцепције на примеру позоришног рада Вс. Мејерхољда, А. Таирова, С. Радлова на стварању новог театра у Русији. Откривају се независност и важна улога пантомиме и «речи-геста», који су постали језик вредан по себи и главни покретач авангардног театра, будући да су постали достигнуће обновљеног театроосећања.

*Кључне речи:* авангардни театар, пантомима, «реч-гест», парадокс, посматрачка перцепција, театроосећање.

Сергей Бирюков

Галле-Виттенбергский университет им. Мартин Лютера  
Кафедра славистики  
azov2003@inbox.ru

## В СОАВТОРСТВЕ С ГОГОЛЕМ

В статье рассматривается история взаимодействия русского поэта-футуриста Алексея Крученых с творчеством Николая Гоголя. Русские футуристы считали Гоголя своим предшественником. Алексей Крученых создает ряд текстов, в которых «пересказывает» произведения Гоголя, включая их на свой манер в современный литературный контекст. Кроме того – это своеобразные исследования жизни и творчества писателя. В статье также представлена история публикаций текстов Крученых, осуществленная авангардным поэтом и исследователем Сергеем Сигеем.

*Ключевые слова:* Крученых, Гоголь, Сигей, авангард.

The paper observes the history of the attitude of the Russian futurist poet Aleksei Kruchonykh towards the creative work of Nikolai Gogol. Russian futurists believed that Gogol was their predecessor. Aleksei Kruchonykh wrote a series of texts which “retold” Gogol’s work thus including them in his own way in the contemporary literary context. Besides that, these are research studies of the author’s life and creative opus. The paper also presents the history of publishing Kruchonykh’s texts, which was done by poet and researcher Sergei Sigei.

*Key words:* Kruchonykh, Gogol, Sigei, avant-garde.

Николай Харджиев вспоминал о рассказе Крученых, как они с Маяковским году в 1912–1913 наизусть шпарили футуристические куски из Гоголя:

Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз. (Харджиев – Тренин 1970: 190)

А в 1919 году в книжке *Лакированное трико* Крученых (Крученых 2001a: 92), как большой любитель соревнований с классиками, пишет:

Слова мои – в охапку – многи –  
там перевязано пять друзей и купец!  
так не творил еще ни государь, ни Гоголь  
среди акаций пушАтых на железной дороге.

Не одинок я и не лжец, –  
Крючек крученных молодец!...

Получается, что он переплюнул самого Гоголя, сопоставленного с неким «государем» (возможно, что за этим словом скрыто другое, более значительное – Творец, Господь).

Крученных в своем стиле, он соревнуется только с великими.

Он их может и оплевывать. Но это, можно сказать, весьма уважительные плевки! С полным осознанием того, с кем он вообще имеет дело.

Говоря о Крученных – радикальном авангардисте – мы должны найти некую новую тональность общения с ним. Как он сам искал новую тональность в разговоре с классиками.

Жизнь Буки русской литературы оказалась долгой и в этой жизни были разные повороты.

Привыкший идти в авангарде, заводивший публику разными выходками, «дичайший» постоянно что-то придумывал, даже в такие периоды, когда авангард шел на убыль и когда его совсем отлучили от печатного станка. Так в самом конце 20-х годов он выпускает книгу *Говорящее кино*, состоящую из стихопересказов ряда фильмов, либретто по мотивам, описаний некоторых кадров из фильмов. Пересказ, всевозможные парафразы, по мотивам, на темы итп, конечно, дело не новое. Но с кино до Крученных никто этого не делал в стихах, а он вот сделал. И это получилось выразительно. «Кто следующий?!» – восклицал Крученных.

Но следующим в мастерстве стихопересказов оказался он сам. Правда на сей раз пересказы были не из кино, а из Гоголя. В 1942–1943 годах он пишет два цикла *Слово о подвигах Гоголя* и *Арабески из Гоголя*.

Поэт уже больше десятилетия пишет исключительно в стол. Но только в смысле непечатаемости, потому что ценители и поклонники у него есть, причем довольно серьезные:

Пастернак, Асеев, Харджиев. Машинопись циклов в конце концов оказывается у Харджиева, от которого уже в 1980-е годы ее получает и, вероятно, копирует авангардный поэт и исследователь авангарда Сергей Сигей. «Слово о подвигах Гоголя» он печатает в своем самиздатском журнале *Транспонанс* в 1985 г. тиражом 5 экз. (журнал он делал вместе со своей женой – авангардной поэтессой Ры Никоновой-Таршис в городе Ейске, где они тогда жили). *Арабески из Гоголя* он же издал уже типографским способом в том же Ейске в 1992 г. тиражом 500 экз. (рецензии на это издание почти мгновенно появились в газетах Москвы и Петербурга, в том числе одним из рецензентов был автор настоящего текста). Наконец оба цикла со своим послесловием Сигей издает в 2001 г. в коллекционной серии в честь итальянского исследователя русского авангарда Марцио Марцадури в Мадриде.

Таким образом совершается эпопея издания текстов. При желании с ними можно познакомиться в ряде библиотек разных стран (здесь все тексты цитируются по мадридскому изданию). Саму эту эпопею надо

признать подвигом Сигея, о чем я писал сразу по выходе ейской книжки. Иное дело послесловие к мадридской книжке, вызывающе названное *Страшная месть Алексея Крученых*. Объект «страшной мести» по Сигею – советская литература, которая клялась в верности классике, и не допустила в себя дичайшего Крученых. Способ отмщения по Сигею – развенчание классика, а именно Гоголя. Доказательства Сигея: отсутствие поэтичности, ритмически «стертый» стих, истолкование Крученыхом гоголевских текстов как невероятно скучных.

Не отрицая права на такое осмысление, все-таки нахожу его несколько однолинейным.

Пристальное чтение крученыховской Гоголиады дает разброс впечатлений, отнюдь не таких однозначных (как, впрочем, и чтение самого Гоголя).

Но прежде о стихе. Крученых здесь продолжает развивать свободный стих, пружинисто-напряженный и пафосно приподнятый, вполне соотносимый со стилистикой гоголевской поэтической прозы. Иногда и рифмует в раешном-скоморошном стиле.

Далекая от стандартности лексика, сдобренная малороссийскими словечками, сообщает этому стиху подчеркнутую гротесковую выразительность. В некоторых местах улавливаешь прямо-таки речитатив легендарных бандуристов. Уж не слышал ли их сам Крученых в своем деревенском херсонском детстве? А само название: *Слово о подвигах Гоголя*, не восходит ли оно к древнерусскому ладу жанра *Слова*?

Вот самый зачин первой главки:

Чутконосый колдун Гоголь  
 зельем слов  
     споил своих прихожан  
         до последнего вздоха.  
 С вершины Орлиной горы  
 унюхал, как на ладони,  
 полынные поля, сонные плавни Украины  
 под ними – огонь и серу.  
 И, среди Сорочинской ярмарки,  
 в объятых столбняка полдня, –  
 тютюн, макагон и деготь.

Вырисовывается действительно гигант, охватывающий своим прозрением всю землю загоризонтно и до недр.

И далее Гоголь у Крученых вызывает как будто из тех недр и глубин образы людей и нелюдей. В конце первой главки Крученых перечисляет гоголевских героев, которые

не скинув огненных жупанов и свиток,  
 заговорили на русской мове,  
 диканьского чорта докатили до Лондона,  
 сказки дьячка – до Чикаго,  
 и, лихо закрутив усы,  
 потрясли землю громом сабель и гопака.



Вторая главка *Слова* посвящена Тарасу Бульбе:

Слава – дыбом по всему свету! –  
 полковнику Тарасу Бульбе,  
 бившемуся за родину и веру,  
 острому взору

до последней минуты.

Оглушенный вражьем молотом,  
 бросив вызов врагам,

сгорел над кручей  
 у Днестра-реки.

Нерукотворною скалою  
 слава его сыну – рыцарю Остапу,  
 куренному атаману Бульбенке,  
 в плену умученному пыткой.

Предсмертное на колесе:

– Отец мой, слышишь ли ты меня? –

И тут, будто с неба, в ответ:

– Слышу! –

Грохнуло сердце

у скопища недругов...

Чорная память, прорва-могила,

женолюбцу, замороженному предателю,

чорнобривому Андрию.

Так пел перед казаками и казачками,

ставшими в круг,

старец-бандурист

на хуторе близь города Глухова.

Почти пересказ из школьного учебника, только гораздо пафосней, энергичней, вдохновенней. Третья главка начинается восклицанием:

О, Гоголь, Гоголь!

Закипело кровью полдня сердце,

слепец-бандурист прогремел про убийство

предателем-побратимом невинного младенца.

Где найдет утешение,

лишенный мгучего рода,

Иван-отец?

В отмщени, в крови отмщени,

в страшной мести!

– Под Киевом встали Карпаты,

Загорбился Крым, болотный Сиваш,

оскалом хохота конь

на всем скаку, –

схватить горбуна и сбросить

в безвыходную бездну,

в лязгающие ртища

его родни –

в глубине преисподней  
 грызут мертвяки мертвяка,  
 и лишь, вросший в землю,  
 не дотянется великанище-мертвец  
   Иуда-Петро.  
 Грохотом горы и руды,  
   трещат сухожилья...  
 Потом для миргорян  
   блеснет новое рождество  
 и весеннее воскресение.

В целом в этом цикле, который можно назвать и поэмой, но точнее всего будет все-таки авторское определение «слово», Крученных неукоснительно следует гоголевским сюжетам, создавая своеобразные сценарии известных рассказов и повестей. Для читавших Гоголя не представит труда в опознании героев и ситуаций. Заканчивается произведение десятой главкой, которая озаглавлена «Вознесение Гоголя»:

Чайка перед бурей,  
 кигитка – киги!  
 Со старой бандурой  
 запорожец – хихи!

Охват глазом –  
   чертям вызов –  
 вишневые хуторы!  
 Без передыху  
 гремит фантазия  
   превыше Вяя,  
 развей сумасшедшего  
   эзкекутора-короля.  
 Гуртом мертвецы, Басаврюк с топором,  
 чорт-скорпион, клыкастые ведьмы, –  
   сгиньте навеки,  
   на елку рога !..

В дивной комедии  
 всех перечортил  
   подвел под аминь,  
   тихий писака  
   лыцарь пера.

Итак, *Слово о подвигах Гоголя* – это яркая роспись стихом по гоголевским узорам. Гоголь чутконосый лыцарем пера возносится над собственными созданиями.

Несколько в другом плане представлены *Арабески из Гоголя*:

1.  
 Кобыла Аграфена Ивановна,  
 крепкая и дикая, как перуанская красавица,  
 подошла к штабу генерала Пых-Пуф,

грянула копытами в деревянное крыльцо.  
 – «Статистая лошадка!» –  
 Пифагор Пифагорович Чертолуцкий  
     Обеспамятел в доску,  
     посадил всех  
     в несбыточную коляску

2.  
 Голодный бурсак  
     Тиберий Цезарь Горобец  
 и самозванка дева-царь Аксарап  
 в бурьянных епанчах  
 среди баштанных огрызков,  
 на лысом месте,  
 кинувши головы,  
     пляшут дикий чехардак.

3.  
 В бухарском халате –  
     изумруды и тюльпаны –  
 сын скромного парикмахера  
 щеголь малахитовый  
     Рахим Керап  
 перевернул шахские оглобли  
 и начертал бритвою на песке  
 для всех собратьев  
 шесть заповедей пищеварения  
 и хватания за нос  
     джентельменов с проспекта.

4.  
 Среди палат Флоренции  
 молодой чумак носач,  
 в синем фраке,  
 засохлыми глазами,  
 рыбьим студнем  
     застыл на камне.  
 – О, тоска, тоска!  
     Последность дней моих  
     У мачехи-чужбины,  
 О, тройка Русь!  
 Поглоти меня  
     в просторы полей!..

5.  
 На римском стадионе  
 из стада заезжих чудищ  
 в бандитских пледах до-полу,  
     цилиндрах-трубах

и дождевых зонтиках, –  
 непринужденно выпрастывался  
 один лишь  
 человек, –  
 с гибкой тростью  
 стройный улыбарь – любовник  
 Гоголь – синьорчо – кавалер.

6.  
 В распухленький день,  
 когда этого меньше всего ждешь,  
 витринной красоты  
 у майора Ковалева  
 бритвою  
 начисто  
 смылен  
 нос...  
 Кувырнулся Невский проспект...  
 – Хоть бы пуговицу! –  
 взмолил жадюга в испуге,  
 но даже дырочек –  
 в утешенье – нет, –  
 глянец,  
 кредитный паркет!  
 Куда деваться?  
 Вправо, влево,  
 в собор, в участок,  
 в газету объявления –  
 кругом шестнадцать!  
 В мыле письма,  
 в пене слезы –  
 все понапрасну!  
 И вдруг,  
 когда на это меньше всего жмешь,  
 подошел к зеркалу –  
 а оттуда  
 тебе улыбается  
 исступленной чистоты  
 на настоящем месте  
 майской редиской  
 собственный нос  
 .....  
 Преужасный случай –  
 падать ночью с кручи.

7.  
 Жил монахом забиякой,  
 пил горилку.  
 Зависть, дрязги,

вопли мачех,  
     вурдалаков –  
         под валеков.  
 Скука, сплетни  
 напигованы на пику.  
 Все мозоли и чеснок  
 ЧЕРТА В СТУПЕ  
     жарким смехом  
         истолоков.  
 Ради шума  
     ради блеску  
 из шишигиных когтей –  
 он поджарил арабески  
 на немьслимом пруте –  
 сверху пряность  
     из гранита и гвоздей...  
 Негасимый уголек  
     раздувает Гоголек.  
 Обкормил всех до отвалу –  
     и дьяков и поварих,  
     и казаков и русалок –  
     вот такую-то приправу  
         изобрел носач-шутник...  
 Был он кормчий и пророк,  
 звонкой веры ковалек.

#### 8. КАМЕРА ЧУДЕС

«Гоголь не видел и не знал России»  
 Проф. С. Венгеров

Не выезжая из комнаты,  
 сидя на кушетке,  
 неукротимою опарою  
 вертким проскоком  
 обогнал всех путешественников,  
 вскрыл России преисподнюю.

Костью покойника,  
 хлестохвостиком,  
 бумерангом букв,  
 с высоким спокойствием  
 взял на испуг.

Здесь мы видим несколько иной подход. Более сильное преобразование гоголевских образов, вплоть до введения анаграмм: Аксарап – Параска, Рахим Керап – парикмахер. То есть перевод в некоторую условную заумность, для придания тексту большей экспрессивности. Последней главке предшествует эпиграф из известного историка литературы профессора С. Венгерова. Так что здесь возникает и полемика с критиками Гоголя.

В отличие от позиции Венгерова и еще более непримиримой позиции Василия Розанова Крученых приемлет метод Гоголя – «вскрывателя преисподней». Гоголь у него выступает таким футуристом, показывающим отжившее в неприглядном виде, бросающим «чертям вызов», но и утверждающим пафос позитивного начала, как в случае с Тарсом Бульбой.

Отчасти Крученых здесь смыкается с довольно распространенной точкой зрения на Гоголя как критика общества дореволюционного времени. Например, Гоголек у него раздувает уголек, почти искру, из которой возгорится пламя! И ковалек, то есть кузнец, почти кузнец грядущего счастья. Отличие, и очень сильное, стилистическое, в том числе слишком вольное обращение с классиком. В официальной системе того времени сам Гоголь – фигура почти неприкасаемая (за исключением «ошибок», которые заклеил еще Белинский в своем известном «Письме»). Разумеется, в официальной системе не допускались такие фамильярные обращения с классиками: Гоголек, ковалек, чутконосый и т. п.).

Неизвестно, пытался ли Крученых предложить эти тексты в печать. Сомнительно, что предлагал. Уж слишком вольно они написаны, пусть и с близкой точки зрения, но чересчур индивидуализированно для тех времен. Более того, по свидетельству С. Сигея, мы имеем дело фактически с незаконченным вариантом *Арабесок*. В частности Сигей пишет: «например №4 в машинописи перечеркнут с пометой на полях “не вышло” (но никакой замены текста Крученых не произвел); два стихотворения пронумерованы номером пятым...» (Крученых 2001б: 44).

Насчет нумерации, думаю, что это простая описка, поэтому, в отличие от публикатора, я здесь после номера 5 ставлю номер 6 (хотя остается некоторая возможность того, что автор колебался, какой фрагмент должен идти первым, а какой следом).

Гоголиана Крученых показывает, что «бука русской литературы» был книжным человеком до мозга костей. Он был заморожен словами, буквами, звуками и как будто по обязанности свыше должен был непрерывно вращать эти знаки в поисках... чего-нибудь совершенно невероятного. Гоголь для этого подходил лучше всего. Пушкин тоже подходил, если вспомнить наскоки Крученых на пушкинскую стилистику. Но Гоголь, как видим, больше и как-то все-таки родственнее.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Крученых Алексей. *Стихотворения, поэмы, романы, опера*. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001а.
- Крученых Алексей. *Слово о подвигах Гоголя. Арабески из Гоголя*. Подг. текста, иллюстр. и послесловие Сергея Сигея. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2001 б.
- Харджиев Николай, Тренин Владимир. *Поэтическая культура Маяковского*. Москва: Искусство, 1970.

Сергеј Бирјуков

У КОАУТОРСТВУ С ГОГОЉЕМ

Резиме

У раду се посматра историја односа руског песника-футуристе Алексеја Кручениха према стваралаштву Николаја Гогоља. Руски футуристи су сматрали Гогоља својим претходником. Алексеј Кручених ствара низ текстова, у којима „препричава“ Гогољева дела, укључујући их на свој начин у савремени књижевни контекст. Осим тога, то су и својеврсна истарживања живота и стваралаштва писца. У чланку је такође представљена историја штампања текстова Кручениха, која је реализовао авангардни песник и истраживач Сергеј Сигеј.

*Кључне речи:* Кручених, Гогољ, Сигеј, авангарда.



Никола Милькович  
Белградский университет  
Филологический факультет  
nikolajmiljkovich14@gmail.com

## «МОРЕЛЛА» ПО И ПОПЛАВСКОГО: ПОПЫТКА СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

Еще твоих стихов не внятный звук  
И в каждом сердце новая усталость...  
Немногое нам от тебя осталось,  
Как и от нас останется, мой друг.  
Ю. Манделъштам

В статье рассматривается мотив женского образа – Мореллы, зародившийся у Эдгара Аллана По и повлиявший потом на поэтику Бориса Поплавского. Одновременно анализируется измененная Поплавским «среда обитания» этого мотива и новые значения, которыми наделяет его автор. В работе также исследуются связи поэзии Поплавского с другими произведениями По, как, например, с повестью «Падение дома Ашеров».

*Ключевые слова:* Эдгар Аллан По, Борис Ю. Поплавский, «Морелла», «Падение дома Ашеров», реинкарнация.

In this article, we explore the motive of a heroine character – Morella, that we first meet in texts of E. A. Poe, and which have influenced to a large degree the poetry of Boris Poplavski. Along with this motive, we explore the transformation of “habitat” of this motive, and new meanings that author gives to it. In this article we also mark influence of other Poe’s texts on poetry of Boris Poplavski, for exemple with text “The Fall of the House of Usher”.

*Key words:* Edgar Allan Poe, Boris Poplavski, “Morella”, “The Fall of the House of Usher”, incarnation.

Мистический рассказ «Морелла», опубликованный Эдгардом Алланом По в 1835 году, продолжает традицию «мертвой жены», столь характерную для его поэтического и прозаического творчества (ср. «Ворон», «Лигейя» и др.). Но то, что выделяет это произведение из ряда других – это мотив реинкарнации или метампсихоза. Герой данного рассказа (он же повествователь) женится на Морелле, женщине сильно увлеченной «мистическими произведениями»: «Начитанность Мореллы не знала пределов. Жизнью клянуся, редкостными были ее дарования, а сила ума

– великая и необычная.<...> она (возможно, из-за своего пресбургского воспитания) постоянно предлагала мне мистические произведения, которые обычно считаются всего лишь жалкой накипью ранней немецкой литературы» (По 2015: 224). Она зачитывается пантеизмом Фихте, теориями «вторичного рождения» пифагорейцев и учениями Шеллинга. Фихте писал, что «земное существование человека понятно лишь как начало и дробь развития будущих ступеней духа...» (Fichte 1867: 463); Шопенгауэр в свою очередь высказался насчет реинкарнации: «Миф о перевоплощении есть настолько самый содержательный, самый значительный, наиболее близкий к философской истине из всех мифов, когда-либо созданных, что я считаю его за *pes plus ultra* мифического выражения истины. Поэтому Пифагор и Платон почитали и применяли его; и народ, у которого этот миф имеет всеобщее распространение и оказывает решительное влияние на жизнь, должен именно поэтому считаться наиболее зрелым так же, как он есть и наиболее древний народ» (Лосский 1992: 11)<sup>1</sup>. Если искать корни учения о переселении душ, то это уведет нас в глубокую древность и Востока (*Упанишад*ы, буддийские учения и др.), и Запада (Платон, Эмпедокл, Пифагор и др.), что не входит в рамки нашей работы и поэтому мы не будем углубляться в историю возникновения этого учения.

В рассказе По Морелла, хотя она и жена повествователя, описывается им как весьма странное существо: «Из часа в час я сидел и внимал музыке ее голоса, пока его мелодия не начинала внушать страха – и на мою душу падала тень, и я бледнел и внутреннее содрогание от этих звуков, в которых было столь мало земного». Из самого этого описания сразу видно, что речь идет не об обычной женщине, и в сознании ее мужа она становится все более и более отталкивающей: «Мне стали невыносимы прикосновения ее тонких полупрозрачных пальцев, ее тихая музыкальная речь, мягкий блеск в ее печальных глазах». Под влиянием Мореллы главного героя тоже начинают волновать вопросы потустороннего, он говорит: «представление о личности, которая исчезает – или не исчезает – со смертью, всегда меня жгуче интересовало».

Увлеченность Мореллы учениями о переселении душ раскрывается в ее предсмертных словах «я умираю, и все же я буду жить», а продолжила она свое земное существование тем, что произвела на свет девочку. Новорожденный ребенок развивался и рос с невообразимой быстротой и все больше походил на свою мать: «день за днем я находил в дочери новые черты сходства с матерью, скорбной и мертвой». Самая большая странность произошла на крещении, когда отец, решив назвать дочь любимым другим именем, кроме имени матери, все-таки нарекает ее Мореллой. Произнесенное им имя словно потревожило духов прошлого, как будто явилось ключом для шкатулки, в которой хранятся самые сокровенные тайны. Видимо выбор такого имени был не вполне логичным, ведь после

<sup>1</sup> Данную работу Шопенгауэра мы не нашли отдельно переведенную, кроме как в составе труда Лосского, поэтому приведенный фрагмент цитируется по его книге.

этого отец задается вопросом: «Какой демон подстрекнул меня произнести тот звук<...>, какой злой дух заговорил из недр моей души, когда среди сумрачных приделов и в безмолвии ночи я шепнул священнослужителю эти три слога – Морелла?». Призвав именем свою мертвую жену, она губами дочери ответила: «я здесь!» После произнесения этих слов девочка умирает.

Мистика происшедшего еще более усиливается сакральностью места, в котором они находятся, а это католический храм – locus проведения обряда крещения.

Литературный исследователь Кенеди считает, что отец проклял дочь тем, что назвал ее Мореллой: «In “Morella”, the narrator comes to “abhor” his wife and yearn for her death, so repelled is he by her physical dissolution; with her last breath she delivers a daughter who is the very likeness of the mother, and in a reveling gesture the narrator seems to doom the girl as well by perversely naming her Morella» (Kennedy 1993: 119).

В конце рассказа гроб, в котором должна была почивать Морелла, оказался пустым, и в него отец кладет свою дочь.

Мотив Мореллы от По перекочевал в поэзию Бориса Поплавского, и в парижском журнале *Числа* в 1931 году был напечатан его сборник стихотворений под названием *Флаги*<sup>2</sup>. Влияние Аллана По на творчество Поплавского несомненно. А. Чагин отмечает: «Э. По был одним из наиболее близких Поплавскому писателей, отзвуки его произведений живут во многих стихотворениях поэта: кроме «Мореллы», можно вспомнить «Рукопись, найденную в бутылке», «Сияет осень и невероятно...» и др.» (Чагин 2008: 667). Но, хотя А. Чагин дважды подчеркивает эту связь, в дальнейшем он никак не обращается к тексту Э. По, который, на наш взгляд, является ключом к пониманию стихотворений Б. Поплавского «Морелла I, II». Мы попытаемся взглянуть на стихи «царства монпарнасского царевича»<sup>3</sup> с другой стороны, из угла их источника.

Тема переселения душ, которая составляет смысловое ядро рассказа Э. По, заведомо живо обсуждалась среди русских эмигрантов в Париже 30-х годов, о чем свидетельствует и сборник под названием *Переселение душ*<sup>4</sup>, напечатанный в 1936 году. Увлеченность Поплавского мистикой и потусторонним видна на протяжении всего сборника *Флаги*; достаточно

<sup>2</sup> Точнее говоря, сборник *Флаги* был напечатан годом ранее в типографии В. Бейликсон в Таллине (Эстония) в 1930 году. Эта книжка и является единственной книгой, вышедшей при его жизни, все остальные напечатаны позже.

<sup>3</sup> Так Бориса Поплавского назвал поэт-эмигрант Николай Оцуп в своем «Дневнике в стихах».

<sup>4</sup> Сборник *Переселение душ* выпущен в Париже в 1936 году, в него вошли труды выдающихся мыслителей русской эмиграции: «Учение о переселении душ» С. Л. Франка; «Христианство и Штейнерианство» прот. С. Булгакова; «Учение о перевоплощении и проблема человека» Н. Бердяева; «Единство личности и проблема перевоплощения» В. В. Зеньковского; «Бессмертие, перевоплощение и воскресение» Б. П. Вышеславцева; «О воскресении мертвых» о. Г. Флоровского.

упомануть такие стихотворения, как «Роза смерти», «Лунный дирижабль», «Роза Грааля» и др.

Оба стихотворения («Морелла I» и «Морелла II») переполнены мотивами и символами любви и смерти, столь характерными для поэзии Поплавского. В записи от 22 марта 1929 года он отмечал: «Любовь и смерть кажутся мне двумя основными моментами постижения чистого времени. Смерть, как тема всяческого расточения и исчезновения времени, ибо душа умирает постоянно, и каждый день нестерпимен в розоватом дыме, как последний день, но главное – умирание часов и минут, отблесков и освещений, запахов и ощущений безвозвратно. Смерть, как тема прохождения времени. Любовь же, как тема спасения времени для некой качественной вечности, некоего чувства сохранения и безопасности своей жизни, наконец спасенной от исчезновения в руках любимого человека» (Поплавский 1938: 27).

В самом начале первого стихотворения поэт выстраивает оппозицию день/ночь и рисует образ Мореллы далеким, устремленным в звездное небо, в «созвездие Лиры». Ночь мыслится как некая волшебная и мистическая часть этого целого (пусть даже суток), а утро «маской медузы появилось над миром» и прервало этот магический период, «где со светом боролись мечты соловьев в камыше». А. Чагин отсюда выводит, что «Морелла – символ вечности и судьбы и одновременно (одно здесь следует из другого) символ творчества. Иными словами – и Судьба (Вечность), и Муза» (Чагин 2008: 668), а это, вернее всего, навеяно толкованием Набокова, высказанным в ехидной рецензии, в которой он позже раскаялся, касающейся именно стихов: «о, Морелла, усни, как ужасны орлиные жизни». Нам кажется, что этот мотив есть трансформация мотивов из рассказа По, ведь стержнем рассказа и является этот переломный момент, когда Морелла умирает, но, все таки, продолжает жить через дочь, а происходит это все вечером или ночью; вот как показывает это Э. По: «Но однажды в осенний вечер, когда ветры уснули в небесах, Морелла подзвала меня к своей постели. Над всей землей висел прозрачный туман, мягкое сияние лежало на водах, и на пышную листву октябрьских лесов с вышины пала радуга». Вспомним, что роковые слова повествователь шепнул священнослужителю «безмолвной ночью». Так что символ «маски медузы» однозначен, и символизирует замирание всего, что жило ночью, в том числе и саму Мореллу. Поэт постоянно сопоставляет свою Мореллу с черным орлом: «Ты орлиною лапой разорванный жемчуг катала», «Ты, как черный орел, развевалась на желтых закатах», «Ты, как нежная вечность, расправила черные перья» – это возможная переключка с «Вороном» Э. По, поэмой также пропитанной мистикой и основанной на мотиве мертвой возлюбленной – Леноры, поэмой, в которой ворон является своеобразным глашатаем из того мира. Тем более, что ворон прилетает «in the bleak December», а в «Морелле II» Поплавского указывается, что происходит с природой и какое время года было в момент ее смерти: «тихо бабочка снега садилась вокруг на деревья», – значит явно это зима; более

того, в конце «Мореллы II» упоминается, что «на дворе Рождество», а католики Рождество празднуют как раз в декабре<sup>5</sup>.

Еще ближе к тексту рассказа По нас подводят стихи: «ты вошла, не спросясь, и отдернула с зеркала скатерть/ и увидела нежную девочку-вечность в гробу», в которых обыгрывается сцена рождения Мореллой дочери.

Мотив зеркала, который появляется в «Морелле I» и который мы видим после в «Морелле II», включает в себе большую символику, и отсылает нас прямо к тексту По. Морелла снимает скатерть с зеркала – мотив народного суеверия, согласно которому в доме усопшего обязательно надо закрыть зеркало, чтобы бродящая по дому душа, посмотрев в него, не увидела собственного отражения и не испугалась. Поплавский переосмысляет этот мотив таким образом, что умершая, посмотрев в зеркало, все-таки видит отражение, но видит она «девочку-вечность в гробу». Иными словами, что ближе к тексту Э. По, она умерла, но продолжает жить в лице своей дочери, олицетворенной в стихотворении «Морелла I» в образе орленка: «твой орленок страдает, Морелла, он плачет, он плачет...».

Морелла, приняв в первом стихотворении образ «черного орла», играет с поэтом, его судьба подвластна ей: «Ты орлиною лапой разорванный жемчуг катала,/ Ты как будто считала мои краткосрочные годы», и он, как и муж Мореллы у По, жаждет смерти своей жены и освобождения: «Сказать ли, что я с томительным нетерпением ждал, чтобы Морелла наконец умерла? Да, я ждал этого<...>», так и лирически субъект у Поплавского вскрикивает: «О, Морелла, усни, как ужасны орлиные<sup>6</sup> жизни». Мотив жемчуга в орлиных когтях является перенесенным мотивом из средневековых астрологических карт, в которых созвездие Лиры иногда представлено орлом, держащим в когтях сияющую звезду (об этом мотиве пойдет речь ниже).

Если в начале «маска медузы» связывалась с утром, то сейчас ей уподобляется сама Морелла: «Ты, как маска медузы, на белое время смотрела», и теперь она становится причиной печали и горя, мы читаем: «соловьи догорали, и фабрики выли вдали,/ только утренний поезд пронесся, грустя, за пределы,/ там, где мертвая вечность покинула чары земли». В рассказе По, Морелла, умирая, обрекает героя на скорбь: «...твои дни будут днями печали, той печали, которая долговечней всех чувств, как кипарис нетленней всех деревьев. Ибо часы твоего счастья миновали, и цветы радости не распускаются дважды в одной жизни, как дважды в год распускались розы Пестума».

<sup>5</sup> Рождество Поплавским здесь выбрано не случайно: одна причина та, о которой мы написали выше, а другая, несомненно, связана с мотивом рождения, в данном случае ребенка, которого, умирая, на свет произвела Морелла.

<sup>6</sup> Мы цитируем стихи «Морелла I, II» по изданию 1931 года, а точнее, как видно из дарственной надписи, по экземпляру, подаренному Борисом Поплавским Вячеславу Иванову, в котором рукой внесена правка: зачеркнуто первоначальное «огромные» и написано «орлиные».

В стихотворении «Морелла II», мы видим, что она уподобляется Эвридике, так как ее голос замолкает на «ином берегу», а ее возлюбленный, видимо, остается на берегу живых. Скрытый намек на Эвридику возможно кроется и в символе дважды упомянутой «маски медузы», если учесть, что медуза изображается со змеями на голове, а Эвридика, согласно одному варианту мифа, умирает после того, как ее ужалила змея. Но, хотя и удручен лирический субъект, смерть Мореллы он воспринимает как естественный шаг и это видно в стихах: «там, где солнце приковано страшною черною цепью,/ чтоб ходило по кругу, и ангел стоит на часах». Солнце, которое постоянно движется по одной траектории без перемен, и мотив ангела на часах, напоминающего неотвратимое вращение часовой стрелки, гениально показывают беспощадность крепко устроенного миропорядка и невозможность человека вырваться из этого заколдованного круга. На миф об Орфее и Эвридике указывает и многозначный символ лиры, представленный в начале первого стихотворения созвездием Лиры.

Тяжесть обстановки усиливается черным цветом, всегда сопутствующим упоминаниям о Морелле: черный орел, черные дети, черная цепь, черный штандарт, черные волны, мятели<sup>7</sup>. И в других стихотворениях того же сборника с черным цветом сочетаются такие слова, как мир, птицы, зонтик, вода и др. Возможно, видение лирическим субъектом мира таким черным имеет и более простое объяснение, ведь Н. Берберова, вспоминая Б. Поплавского, писала: «Я впервые увидела глаза Поплавского на фотографии <...>, в жизни он никогда не снимал черных очков, так что взгляда у него не было» (Берберова 1972: 315). И. Одоевцева даже с некой иронией вспоминала о его черных очках: «Его черные очки, впрочем, были иногда и полезны. В метро и в автобусах, даже в час наплыва, для него всегда находилось сидячее место: уступи место слепенькому» (Одоевцева 1993: 71).

Чернота характерна и для рассказа Э. По. Сначала упоминаются «черные плиты» их семейного склепа, а потом, когда умирает Морелла-девочка, для рассказчика все вокруг поглощается мраком, он как будто переселяется в мир теней: «...я не замечал времени, не ведал, где я, и звезды моей судьбы исчезли с небес, и над землей сомкнулся мрак, и жители ее скользили мимо меня, как неясные тени, и среди них всех я видел только – Мореллу».

После смерти тело Мореллы остается в гробу, но ее душа, так же именуемая лирическим субъектом Мореллой, улетает. На это намекает, во-первых, строка: «Ты, как черный штандарт, развевалась на самом краю» – разве может человек или его тело развеваться? А тогда что это? Дальше идут строки, на наш взгляд, вполне подтверждающие, что речь идет, о душе: «ты как жизнь возвращалась, как свет, улетающий в бездну,/ ты вступала на воздух и тихо сквозь воздух ушла,/ а навстречу слетали огромные снежные звезды,/ окужали Тебя, целовали Тебя без числа». Уподо-

<sup>7</sup> В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона про мятель, между прочим, читаем: «черный м. носили монахи и светские лица во время траура». (ЭСБЕ: 425).



бление души флагу мы находим и в стихотворении «Флаги» того же сборника: «первым блещет флаг над горизонтом/<...> как душа, что покидает тело...». Абсолютно ясно, что перед нами древнее представление многих народов о том, как душа умершего превращается в звезду и занимает свое место на небе, в определенном созвездии, а как мы видели в начале, глаза Мореллы были обращены к созвездию Лиры. Подтверждение находим и в последней строфе: «где Ты, светлая, где? О, в каком снеговом одеянье/ нас застанет с Тобой Воскресения мертвых труба?», где снежная белизна является метафорой звезды. Интересно и то, что самой верхней звездой Большого Летнего Треугольника является звезда Вега, одновременно являющаяся и ярчайшей звездой северного созвездия Лиры; название Вега переводится с арабского как «падающий орел или коршун», поэтому в некоторых средневековых атласах созвездие Лиры и представлялось авторами<sup>8</sup> в виде орла (а об орле, как самой частой метафоре для обозначения Мореллы мы упомянули выше).

Идею об обитании душ в сонмище звезд выдвигал еще Платон в *Тимее*; развивая теорию о начале души, он писал: «... всю эту новую смесь он [демиург] разделил на число душ, равное числу звезд, и распределил их по одной на каждую звезду.<...> тот, кто проживет отмеренный ему срок должным образом, возвратится в обитель соименной ему звезды и будет вести блаженную, обычную для него жизнь, а тот, кто этого не сумеет, во втором рождении сменит свою природу на женскую» (Платон).

Мы видели, что в рассказе Э. По «обрядовым» местом, где происходит мистическое пробуждение Мореллы в десятилетней девочке, является католический храм, в «Морелле II» Поплавского мимолетно упоминается собор: «но метели врывались и звезды носились в соборе».

Труба, обозначенная в последней строфе, символизирует апокалиптический конец, единственную надежду на новое свидания, «воскресение мертвых» и отмену всех временных категорий, то есть пору, в которую и «солнце приковано страшную черную цепью,/ чтоб ходило по кругу...» и все другое уже не будут иметь значения, ибо, как написано в Откровении Ионанна Богослова: «И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет» (Откр. 10:5,6).

О вере в бессмертие души говорит и много раз упомянутое слова вечность в сочетании с другими словами, как например «девочка-вечность».

Стихотворение «Морелла II» заканчивается довольно эффектными строками «спит усталая жизнь над гаданьем, / и из зеркала в мир чернокрылая сходит судьба». Зеркало и здесь, как и в первом стихотворении, наделено весьма мистическими функциями; мы видим, что оно не просто отражает образ, а показывает какую-то другую сторону человека или

<sup>8</sup> Такое представление созвездия Лиры в виде орла находим в атласах Яна Гевелия (1690), J. E. Vode (Берлин 1801) и др.



предмета. Оно фиксирует не настоящий момент, а будущий. Если в прошлом стихотворении Морелла, сняв с зеркала скатерть увидела «нежную девочку-вечность в гробу», ее вторую ипостась, иными словами ту, которая пришла ей на смену, то сейчас эта «чернокрылая судьба», сходящая в мир, представляет собой ипостась того же самого мира или то, что грядет.

Если в стихотворении «Морелла I» перед нами магический момент перехода из ночи в день, когда «привиденье рассвета уже появилось в кустах», с дополнительным подчеркиванием факта, что это именно привиденье рассвета, чем усиливается призрачность обстановки, а затем это кульминирует, когда «утро маской медузы уже появлялось над миром», то в «Морелле II» перед нами ночь, причем не обыкновенная ночь, а очень тягостная обстановка, где все мертво: «как серебряный сокол, луна пролетела на север,/ спало мертвое время в открытом железном гробу».

Пространственно-временные рамки и у Э. По, и у Поплавского довольно условны. Мы не знаем, когда точно происходят описываемые события; авторы берут лишь магические ориентиры, такие как ночь, рассвет и др., которые способствуют описанию ситуации, а не конкретного времени. Скучный земной топос (кусты, фабрики и проч. у Поплавского) нам ничего не говорит касательно конкретного локуса, в котором находится лирический субъект. У По это дом, купель и склеп, также самые сакральные пункты.

В «Морелле II» поэт нам сообщает, что они смотрят на море с какого-то замка: «молча в лунную бурю мы с замка на море смотрели,/ снизу черные волны шумели про доблесть Твою» – мотивы морского прибоя, воющего ветра, лунного света, явно намекают на обстановку рассказа По, ведь у него читаем: «ветры шептали мне в уши только один звук, и рокот моря повторял вовек – Морелла». Но тут, очень вероятно, вплетены Поплавским мотивы и другого рассказа Эдгара По – «Падение дома Ашеро́в». Рассказ «Падение дома Ашеро́в» переполнен элементами готического романа, одним из которых является замок – действие происходит в замке Ашеро́в. Из рассказа По очень четко можно выделить ключевые для «Мореллы II» моменты: Родерик Ашер решает не похоронить свою сестру Мэди́лейн сразу, а сначала кладет ее в гроб и относит в погреб, о котором мы через рассказчика узнаем, что «в давние феодальные времена подвал этот, по-видимому, служил темницей<...>. Так же защищена была от огня и массивная железная дверь. Непомерно тяжелая, она повернулась на петлях с громким, пронзительным скрежетом» (По 2015: 307) – данные строки перекликаются с мотивом «железного гроба» из стихотворения «Морелла II». Вышеупомянутые стихи: «молча в лунную бурю мы с замка на море смотрели,/ снизу черные волны шумели про доблесть Твою,/ ветер рвался из жизни и лунные выли свирели,/<...>ты, как жизнь возвращалась, как свет улетающий в бездну...» тоже перекликаются с картиной из рассказа По, когда рассказчик и Родерик Ашер смотрят через открытое окно замка: «...снизу и эти огромные массы взбаламученных водяных паров, и все, что окружало нас на земле, светилось

в призрачном сиянии, которое испускала слабая, но явственно различимая дымка, нависшая надо всем и окутавшая замок».

Итак, мотив Мореллы, зародившись у Э. По, очевидно был взят Поплавским и использован им в стихотворениях «Морелла I, II», но это не значит, что другие подходы к этим стихотворениям ошибочны, нет, это только лишний раз подтверждает тот факт, что Поплавский был гениальным поэтом, и что его стихи даже нельзя рассматривать только с одной стороны, так как и сам поэт не был односторонней личностью.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Берберова Н. *Курсив мой*. Мюнхен, 1972.
- Лосский Н. О. *Учение о перевоплощении. Интуитивизм*. М.: Прогресс, 1992.
- Набоков В. Б. «Поплавский “Флаги”». *Б. Поплавский в оценках и воспоминаниях современников*, СПб: Logos, Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.
- Одоевцева И. «Борис Поплавский». *Б. Поплавский в оценках и воспоминаниях современников*. СПб: Logos, Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.
- Платон. *Тимей*. <[http://www.100bestbooks.ru/read\\_book.php?item\\_id=9901](http://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=9901)> 04.04.2016.
- По Э. А. *Малое собрание сочинений*. СПб: Азбука, 2015.
- Поплавский Б. *Из дневников 1928–1935*. Париж, 1938.
- Чагин А. И. «Борис Поплавский». *Русская литература 1920–1930 годов. Портреты поэтов*. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2008.
- ЭСБЕ: *Энциклопедический Словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона* (ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева и заслуженного профессора Ф. Ф. Петрушевского). СПб: 1890–1907.
- Мифы народов мира*. Энциклопедия (электронное издание). М.: Советская Энциклопедия, 1980.
- Fichte J. H. *Die Seelenfortdauer und die Weltstellung des Menschen*. Schlussanmerkung, 1867.
- Kennedy J. Gerald. “Poe, ‘Ligeia,’ and the Problem of Dying Women”. *New Essays on Poe’s Major Tales*, edited by Kenneth Silverman. Cambridge University Press, 1993.

Никола Мильковић

#### „МОРЕЛА“ ПО И ПОПЛАВСКОГ: ПОКУШАЈ КОНФРОНТАТИВНЕ АНАЛИЗЕ

#### Резиме

У раду смо покушали да расветлимо утицај једног мотива из књижевног опуса Едгара Алана Поа на поезију Бориса Поплавског, као и нова значење која мотив добија у новом контексту, али и заједничку, дубљу, идеју која остаје иста код оба аутора. Поплавски поред главног женског лика, Мореле, презузима и идеју реинкарнације/пресељења душе. Поред приповетке „Морела“, у раду доказујемо и утицај друге Поове приповетке – „Пад дома Ашера“.

Кључне речи: Едгар Алан По, Борис Поплавски, „Морела“, реинкарнација.



Срђан Петровић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за славистику  
srdjan09@mail.ru

БИБЛИОГРАФИЈА МАГИСТАРСКИХ РАДОВА И  
ДОКТОРСКИХ ДИСЕРТАЦИЈА О СЛОВЕНСКИМ ЈЕЗИЦИМА  
И КЊИЖЕВНОСТИМА ОДБРАЊЕНИХ НА ФИЛОЛОШКОМ  
ФАКУЛТЕТУ УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ  
ОД 2005. ДО 2014. ГОДИНЕ

Још од самих својих почетака српска филологија неговала је библиографску делатност, што је, како је познато, умногоме постало део традиције која се у домаћој средини непрекидно развија до дан данас. Катедра за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду представља један од најрепрезентативнијих примера како се на успешан начин негује и у континуитету испољава интересовање за библиографску делатност у контексту високошколског и институционализованог деловања (детаљније в. Пипер 2005). У погледу дисертационих истраживања на датом факултету та активност, између осталог, резултирала је постојањем више библиографија магистарских радова (Чудомировић 1995; Голубовић 2005а) и докторских дисертација о словенским језицима и књижевностима (Чудоморовић 1996; Голубовић 2005б) којима је кумулативно обухваћен период од 1985. до 2004. године.

Циљ ове библиографије представља наставак неговања постојеће традиције и пружање прегледа магистарских радова и докторских дисертација о словенским језицима и књижевностима одбрањених на Филолошком факултету Универзитета у Београду у периоду од 2005. до 2014. године.

Магистарски радови и докторске дисертације представљени су према хронолошком критеријуму на основу године одбране рада. Иако су представљени подаци проверени и усклађени са званичном документацијом Центра за докторске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду, библиографски опис не пледира на апсолутну коначност услед објективне немогућности приступа појединим публикацијама. Додатна информација бележена је у библиографски опис искључиво у случајевима

када се година на самој публикацији разликовала од године одбране дисертације, што је утврђено приликом провере података у званичној документацији Центра за докторске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду.

С циљем употпуњавања података уврстили смо и дисертације из 2004. године које нису библиографски забележене приликом досадашњих истраживања сродног карактера, као и докторске дисертације одбрањене према новом систему болоњских студија. Ради диференцирања и лакшег уочавања последње су означене звездicom (\*) крај имена кандидата.<sup>1</sup>

## БИБЛИОГРАФИЈА МАГИСТАРСКИХ РАДОВА

### а) наука о језику

2005.

1. БИЛАНЦИЈА, Софија  
Синонимија и семантичка еквиваленција глагола кретања у српско-норвешком речнику / Софија Биланција. – 141 лист.
2. ЈАЊУШЕВИЋ, Ана  
Форме са императивним значењем у српском језику (према грађи из дјела Михаила Лалића и Миодрага Булатовића) / Ана Јањушевић. – 236 листова.
3. ЈУРЛИНА, Тамара  
Терминологија и дискурсе у писаној поморској комуникацији (енглески и српски језик) / Тамара Јурлина. – 168 листова.
4. МИТРИЋЕВИЋ-Штепанек, Катарина  
Значење и употреба деминутива у чешком језику и њихови еквиваленти у српском језику / Катарина Митрићевић-Штепанек. – 159 листова.
5. ПЕЈАНОВИЋ, Ана  
Устаљена поређења човјек – предмет као лингвокултуролошке јединице у руском и српском језику / Ана Пејановић. – 110 листова.
6. ПОТКОЊАК ЛУКИЋ, Бранкица  
Контролисани речник појмова у области војних наука / Бранкица Поткоњак-Лукић. – 203 листа.
7. РИСТИВОЈЕВИЋ РАЈКОВИЋ, Наташа  
Метафоре о мушкарцима и женама у српском и норвешком језику / Наташа Ристивојевић Рајковић. – 107 листова.

<sup>1</sup> Аутор овог рада најлепше захваљује на корисним сугестијама и помоћи око приступа и провере података мр Ани Голубовић, вишем библиотекару Катедре за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду (УБ), затим Стјепанији Лакетић из Архиве Филолошког факултета УБ и Весни Видовић, секретару Центра за докторске студије Филолошког факултета УБ.

8. ЋИРКОВИЋ, Светлана  
Терминологија црепуљарства код Срба на Косову и Метохији / Светлана Ћирковић. – 220 листова.
- 2006.
9. АЛЕКСИЋ, Маја  
Активна финитна немодална прогресивна глаголска фраза у енглеском и одговарајући облици у српском језику / Маја Алексић. – 193 листа.
  10. ВРАЧАРЕВИЋ, Тамара  
Утицај енглеског језика на спортску терминологију у српском језику и проблеми у превођењу / Тамара Врачаревић. – 169 листова.
  11. ГИНИЋ, Јелена  
Промене у нормативној фонетици савременог руског књижевног језика / Јелена Гинић. – 261 лист.
  12. ГМИТРОВИЋ, Јасмина  
Говор села Милушинца (у Сокобањској котлини) / Јасмина Гмитровић. – 182 листа.
  13. КОВАЧЕВИЋ, Борко  
Глаголске именице у савременој граматичкој теорији / Борко Ковачевић. – 131 лист.
  14. КРИЈЕЗИ, Мерима  
Употреба имперфекта у албанском и српском језику / Мерима Кријези. – 105 листова.
  15. МАРЈАНОВИЋ, Даница  
Прилошка фраза у немачком и српском језику / Даница Марјановић. – 223 листа.
  16. МИЛОСАВЉЕВИЋ, Бојана  
Форме учтивости у српском језику (лексичко-синтаксичка и семантичко-прагматичка анализа) / Бојана Милосављевић. – 139 листова.
  17. ПОЛОМАЦ, Владимир  
Језик у повељама кнеза Лазара / Владимир Поломац. – 209 листова.
  18. РАТКОВИЋ, Драгана  
Грамматички дијалектизми у Његошевом „Горском вијенцу“ / Драгана Ратковић.
  19. ТРИФУНОВИЋ, Сања  
Турске пословице и њихови еквиваленти у српској усменој култури (на примеру дела: Ömer Asim Aksoy, Atasözleri Sözlüğü) / Сања Трифуновић. – 133 листа.
  20. ЧУТУРА, Илијана  
Лексичке и функционалне особине прилога у српском књижевном језику / Илијана Чутура. – 138 листова.

2007.

21. АКОПЦАЊАН, Жана  
Речи персијског порекла у речнику Абдулаха Шкаљића *Турцизми у српскохрватском језику* / Жана Акопцањан. – 234 листа.
22. АНЂЕЛКОВИЋ, Емина  
Еквиваленти падежних и предлошко-падежних јединица српског стандардног језика у јапанском језику: типолошки аспекти / Емина Анђелковић. – 99 листова.
23. БАБИЋ, Здравко  
Имперсоналност у савременом руском, пољском и српском језику / Здравко Бабић. – 201 лист.
24. БАТАС, Ана  
Квантитавине и спектралне карактеристике консонаната српског књижевног језика / Ана Батас. – 326 листова.
25. ВЕСИЋ, Тијана  
Метафоре у енглеском и српском језику чији је изворни домен појам биљке / Тијана Весић. – 259 листова.
26. ГАЕВ, Тања  
Семантика бројева у руском, украјинском и српском језику: на материјалу фолклора XIX века / Тања Гаев. – 166 листова.
27. ЂАПА ИВЕТИЋ, Вукосава  
Терминологија у билатералним официјелним документима на српском и руском језику / Вукосава Ђапа-Иветић. – 262 листа.
28. ЖИВКОВИЋ, Нина  
Концептуализација жене у рекламном дискурсу штампаних медија на српском и немачком језику / Нина Живковић. – 183 листа.
29. ЈАНИЋИЈЕВИЋ, Марко  
Дискурс биографски усмереног интервјуа: на примеру колекције „Одговори“ / Марко Јанићијевић. – 142 листа.
30. ЈОВАНОВИЋ, Владан  
Деминутивне и аугментативне именице у савременом српском језику / Владан Јовановић. – 121 лист.
31. ЛАЗАРЕВИЋ, Радмила  
Фразеолошке синтагме у италијаском и српском језику / Радмила Лазаревић.
32. ОБИЖАЈЕВА, Марина ГенADIЈ  
Граматика словенског језика Стефана Вујановског (пре 1785. године) у поређењу с руским граматицама истог језика 17. и прве половине 18. века односно српским граматицама 18. века / Марина ГенADIЈ Обижајева. – 107 листова.
33. ПАНИЋ, Наталија  
Међуоднос прозодијских и кинезичких елемената у дискурсу на електронским медијима / Наталија Панић. – 125 + 6 листова.



34. ПЕТРОВИЋ, Ана  
Условне конструкције у новогрчком и српском језику / Ана Петровић.  
– 111 листова.
35. ПЕШИЋ, Димитрије  
Утицај балканских језика на јеврејско-шпански језик : на примеру  
прозних текстова у периодици београдских и сарајевских Сефарда  
/ Димитрије Пешић. – 164 листа.
36. РАТКОВИЋ, Јелена  
Називи за боје у енглеској и српској фразеологији / Јелена Ратковић.  
– 200 листова.
37. СТИПЧЕВИЋ, Балша  
Глаголи с рекцијском допуном у инструменталу без предлога и с  
предлогом с(а) (на материјалу Речника српскохрватскога књижевног  
језика Матице српске) / Балша Стипчевић. – 263 листа.
38. ЧАРАПИЋ, Драгана  
Упоредна анализа сленга у енглеском и српском језику / Драгана Ча-  
рапић. – 203 листа.
39. УЈКАНОВИЋ, Енвер  
Исламска терминологија у југословенској употреби од 1918-1990.  
године / Енвер Ујкановић. – 152 листа.

2008.

40. ВУКИЋ, Маја  
Функције и значења конкретизатора уз независне везнике у српском  
језику / Маја Вукић.
41. ГУЦУЛ МИЛОЈЕВИЋ, Сандра  
Препознавање једне класе именованих ентитета у електронским тек-  
стовима на српском језику / Сандра Гуцул-Милојевић. – 128 листова.
42. ИВАНОВИЋ, Маја  
Варијације темпа и гласности у говорној експресији примарних емо-  
ција / Маја Ивановић. – 238 листова.
43. ИВАНОВИЋ, Ненад Б.  
Апстрактне именице у српском језику : творбени и семантички  
аспект / Ненад Б. Ивановић. – 189 листова.
44. ИСАИЛОВИЋ, Драгана  
Лична имена у крушевачким матичним књигама од 1837. до 1843. го-  
дине / Драгана Исаиловић. – 44 листа.
45. МРДАК, Милена  
Модална значења глагола *think* и *believe* и њихови еквиваленти у срп-  
ском језику / Милена Мрдак. – 163 листа.
46. НИКОЛИЋ, Марина  
Теорија језичке културе у србистици и славистици / Марина Нико-  
лић. – 155 листова.

47. ОБУЋИНА, Предраг  
Синтаксичка терминологија пољског језика у поређењу са српским / Предраг Обућина. – 196 листова.
48. РАДОВАНОВИЋ, Александар  
Изражавање динамичке модалности у енглеском и српском језику / Радовановић Александра. – 168 листова.
49. САВИЋ, Виктор  
Лексичке особине Типика архиепископа Никодима из 1318-1319. године / Виктор Савић. – 384 листа.
50. ТОДОРОВИЋ, Сања  
Ублажавање непреферираних исказа у војно-политичком дискурсу / Сања Тодоровић. – 123 листа.
51. ЦВЕЈИЋ, Ивана  
Лексичко-семантички и стилистички проблеми превођења теолошких текстова и текстова из области православне духовности са енглеског на српски и са српског на енглески / Ивана Цвејић. – II, 138 листова.

2009.

52. ДУРАН, Тарик  
Презимена турског порекла у Србији / Тарик Дуран. – 103 листа.
53. ЂОКАНОВИЋ, Александар  
Валентност придева у низоземском, немачком и српском језику / Александар Ђокановић. – 136 листова.
54. ЈАКИЋ, Милена  
Утицај карактеристика асоцијата на брзину обраде стимулуса / Милена Јакић. – 170 листова.
55. ЛОНЧАР, Александра  
Фонетско-фонолошке вредности рефлекса јата у ијекавици / Александра Р. Лончар. – 295 листова.
56. МАНДИЋ, Мирјана  
Усвајање временских прилога у српском језику на узрасту од 1;6 до 4;0 / Мирјана Мандић. – 213 листова.
57. МИХИЋ, Тијана  
Модални прилози у енглеском и њима одговарајући облици у српском језику / Тијана Михаић. – III, 163 листа.
58. МИЛОСАВЉЕВИЋ, Марија  
Глаголске врсте у српском језику – преглед и коментари / Марија Милосављевић.
59. ПАВЛОВИЋ ШАЈТИНАЦ, Маја  
Русизми у извештајима новинских извештача / Маја Павловић-Шајтинац. – 173 листа.
60. ПАНТЕЛИЋ, Ана  
Конотативно груписање вербалних асоцијата у зависности од семантичких карактеристика вербалних стимулуса / Ана Пантелић. – 134 листа.

61. ПОПОВИЋ ПЕЦИЋ, Ана  
Употреба реченичних конектора у енглеском језику и њихово превођење на српски језик (на примеру текстова из области друштвених наука) / Ана Поповић Пецић. – 154 листа.
62. РАДОЈЧИЋ, Д., Ружица  
Категорија теличности у руском језику у поређењу са српским / Ружица Д. Радојчић. – 201 лист.
63. СПАСОЈЕВИЋ, Марина  
Глаголи на -(ј)ети, -им у савременом српском језику / Марина Спасојевић. – 241 лист.

2010.

64. БОЖОВИЋ, Младен  
Рачунарско-лингвистичке методе поравнавања паралелних текстова и њихова примена на енглеско-српски језички пар / Младен Божовић.
65. БУДИШИЋ, Лана  
Акузативна фраза у њемачком и њени преводни еквиваленти у српском језику / Лана Будишић. – 109 листова.
66. ВАСИЉЕВИЋ, Божица В.  
Предлошка реализација временских значења у енглеском и српском језику / Божица В. Васиљевић. – 178 листова.
67. ВЕЉКОВИЋ, Маја  
Посесивне реченице у руском језику и њихови еквиваленти у српском / Маја З. Вељковић. – 152 + [4] листа.
68. КОСАНОВИЋ, Милина  
Концептуализација емоције среће у енглеском и српском језику / Милина Косановић. – 273 листа.
69. ЛЕПОЈЕВИЋ, Јелена  
Двотематске творенице у руском језику и њихови српски еквиваленти / Јелена Лепојевић. – 162 листа.
70. МАРКОВИЋ, Зорица  
Полисемија и деривација именица које означавају делове одеће / Зорица В. Марковић. – 404 листа.
71. НОВОТНА, Вера  
Фразеолошке јединице у говору Тутина и Нове Вароши / Вера Новотна. – 100 листова.
72. ПЕТРОВИЋ, Веселин  
Зоонимски систем села на обронцима Јадовника / Веселин Петровић. – 146 листова.
73. СТЕФАНОВИЋ, Милеса  
Записи у српским рукописима Сентандрејске збирке / Милеса Стефановић. – 140 листова.

2011.

74. БАТРИЧЕВИЋ, Радмила  
Фразеолошка поређења са зоонимима у српском језику / Радмила Батричевић. – 169 листова.
75. ВИШАЦКИ, Јелена  
Поређење француских и српских идиоматских израза у језику права и економије / Јелена Вишацки. – 147 листова.
76. ГЛУМАЦ, Дивна  
Типови пасивне реченице у јапанском језику и њихови еквиваленти у српском језику / Дивна Глумац. – 122 листа.
77. МАНОЈЛОВИЋ, Ана  
Испољаване језичких разлика у говору дечака и девојчица основношколског узраста / Ана Манојловић. – 169 листова.
78. ПЕКОВИЋ, Јелена  
Идиом са глаголима кретања у енглеском језику и њихови еквиваленти у српском језику / Јелена Пековић. – 171 лист.
79. РАДЕНКОВИЋ, Јелена  
Предлошка реализација сликовне схеме ношења у српском језику / Јелена Раденковић. – 161 лист.

2012.

80. ВУЈАЧИЋ, Милан  
Реченични модели са глаголима психолошких стања / Милан Вујачић.
81. СТОШИЋ, Јелена  
Именичка лексика у романима Горана Петровића / Јелена Стошић. – 148 листова.

2013.

82. ЈЕВТОВИЋ, Растко  
Обележена лексика у драмама Александра Поповића / Растко Јевтовић.

2014.

83. МАСЛОВАРИЋ НОВИТОВИЋ, Јелена  
Концесивни субјунктори у енглеском и српском језику / Јелена Масловарић. – IV, 165 листова.
84. ТЕРЗИЋ, Оливера С.  
Језички контакти између енглеског и српског језика у домену пословне терминологије / Оливера С. Терзић. – 203 листа.

## б) наука о књижевности

2005.

85. АДАМОВИЋ, Снежана  
Експлицитна, имплицитна и имагинативна поетика у делима Милицава Савића до 1998. године / Снежана Адамовић. – 144 листа.
86. ЗЛАТКОВИЋ, Бранко  
Први српски устанак у говору и у твору / Бранко Златковић. – 137 листова.
87. ЈЕЛЕСИЈЕВИЋ, Снежана  
Служба Успењу преподобног Сергија Радоњешког. Историја настанка, књижевно-уметничке вредности и трајање дела / Снежана Јелесијевић. – 435 + [340] листова.
88. КАЛЕЗИЋ, Јелена  
Етиолошка предања као уметност речи / Јелена Калезић. – 166 листова.
89. МИЈУШКОВИЋ, Андреја  
Италија и Јужни Словени у часопису „La Voce“ (резонована библиографија часописа и његових сарадника) / Андреја Мијушковић. – 152 листа.
90. НИКОЛИЋ, Јасмина  
Усмено преношење јужнословенске епике у хиспанској критичкој литератури у другој половини 20. века / Јасмина П. Николић. – 287 листова.
91. ОПАЧИЋ, Зорана  
Нови књижевни поступци у прози Станислава Кракова / Зорана Опачић. – 209 листова.
92. РАДОЈЧИЋ, Саша  
Антрополошки песимизам Стеријиног Даворја / Саша Радојчић. – 123 листа.
93. СТАМЕНКОВИЋ, Иван  
Теме, мотиви и вредности у раним песничким делима Весне Парун (1945–1963) / Иван Стаменковић. – 127 листова.
94. СТАНОЈЧИЋ, Славко  
Репрезентација и идентитет у прозном књижевном дискурсу (на делу Слободана Селенића „Очеви и оци“) / Славко Станојчић. – 197 листова.
95. ЧУДИЋ, Марко  
Погледи Данила Киша на мађарску поезију 20. века (са посебним освртом на Кишове препеве модерних мађарских песника) / Марко Чудић. – 232 листа.

2006.

96. АНЂЕЛКОВИЋ, Маја  
Старозаветни апокрифи о Прекрасном Јосифу у српсколовенској рукописној традицији / Маја Анђелковић. – 571 лист.

97. АНЂЕЛКОВИЋ, Наташа  
Традиционално и ново у дубровачким пасторалама касне ренесансе / Наташа Анђелковић. – 54 листова.
98. БОШКОВИЋ, Александар  
Песнички хумор у делу Васка Попе / Александар Бошковић. – 175 листова.
99. ВАСИЋ, Данијела  
Мотиви метаморфозе у делу „Кођики“: типолошка анализа у поређењу са српском народном књижевношћу / Данијела Васић. – 141 лист.
100. ВЛАДИЋ, Милена  
Проза Милорада Павића у светлу посмодерних поетика / Милена Владић.
101. ГРАБИЋ ЦВИЈЕТИЋ, Маја  
„Антиутопија“ Џорџа Орвела и њен одјек у прози Борислава Пекића / Маја Грабић Цвијетић.
102. ЂОРЂЕВИЋ, Смиљана  
Прва штампана збирка српских народних пословица – Притче Јована Мушкатиновића / Смиљана Ђорђевић. – 147 листова.
103. КОСТИЋ ПАХНОГЛУ, Тамара  
Даривање и чаробно средство у грчким и српским народним бајкама / Тамара Костић-Пахноглу.
104. МИЛАДИНОВИЋ, Зоран  
Ратна књижевна периодика (1914–1918) / Зоран Миладиновић. – 138 листова.
105. МИЛЕТИЋ, Весна  
Преводи Шекспирових комедија Светислава Стефановића / Весна Милетић. – 230 листова.
106. МИХАЈЛОВ, Игор  
Преглед компаратистичких радова из српско-енглеске књижевности (са посебним освртом на косовско питање) / Игор Михајлов. – 213 листова.
107. МЛАДЕНОВИЋ, Татјана  
Љубавни троугао у српској реалистичкој прози / Татјана Младеновић.
108. ПАСЕР, Снежана  
Поезија за децу Бранка Ћопића: мотиви и стваралачки поступак / Снежана Пасер. – 111 листова.
109. ПЕТРОВИЋ, Предраг  
Поетика кратког романа српске авангарде / Предраг Петровић. – 225 листова.
110. ПЕШИЋ ХАМОВИЋ, Валентина  
Паралелна анализа песничких поступака Васка Попе и Душана Радовића у време обнове модерног српског песништва / Валентина Пешић-Хамовић.
111. РАДУЛОВИЋ, Немања  
Слика света у српским народним бајкама / Немања Радуловић. – 189 листова.

112. СТАНКОВИЋ ШОШО, Наташа  
Топос пута у српској народној бајци / Наташа Станковић-Шошо. – 312  
листова.
113. СТЕВИЋ, Александар  
Проблем контекстуализације књижевног текста у савременим видо-  
вима историзма / Александар Стевић. – 215 листова.
114. СОЛЕ ЋОРЂЕВИЋ, Бојана  
Промена мотивацијског система у новели/приповеци хрватске и срп-  
ске модерне / Бојана Соле-Ћорђевић. – 101 лист.
115. ШОФРАНАЦ, Наташа  
Хамлет у енглеској и српској критици друге половине 20. века / На-  
таша Шорфранац. – 239 листова.

2007.

116. АВИЋ, Ана Б.  
Лирски елементи у путописно-мемоарској прози Милоша Црњанског  
/ Ана Б. Авић. – 127 листова.
117. АЛЕКСИЋ, Милан  
Књижевно-критичка мисао Љубомира Недића / Милан Алексић. –  
145 листова.
118. БЈЕЛИЋ, Никола  
Шарл Бодлер у српској књижевности: Сима Пандуровић / Никола  
Бјелић. – 130 листова.
119. БОЈАНОВИЋ, Ана  
Модернистичка поезика „Четири канона“ Ивана В. Лалића и „Четири  
квартета“ Томаса С. Елиота / Ана Бојановић. – 247 листова.
120. БРАНКОВИЋ, Маја  
Фолклорни мотиви у збирци „По сунчевом ходу“ А. Ремизова / Маја  
Бранковић. – 170 листова.
121. БРАТИЋ, Весна  
Слике страдања и смрти у Тишмином и Фокнеровом приповедачком  
попуку / Весна Братић. – 220 листова.
122. ВУЈНОВИЋ, Станислава  
Авангардне тенденције у часопису „Мисао“ (у време уређивања Ранка  
Младеновића, 1922-1923.) / Станислава Вујновић.
123. ЖИВКОВИЋ, Душан  
Теорија отвореног дела Умберта Ека у интерпретацији романа „Омер  
паша Латас“ Ива Андрића и „Хазарски речник“ Милорада Павића  
/ Душан Живковић. – 201 лист.
124. КАНДИЋ, Милијана  
Поезија Милоша Црњанског и Растка Петровића и експресионистичко  
сликарство / Милијана Кандић.
125. ЛАЗИЋ ГАВРИЛОВИЋ, Александра  
Шопенхауерова Нирвана и српска модерна / Александра Лазић-Га-  
вриловић.



126. МАТИЦКИ, Милица  
Приповедни свет Милете Јакшића / Милица Матицки.
127. МИЛОСАВЉЕВИЋ, Миша  
Ликови у драмама Душана Ковачевића / Миша Милосављевић. – 165  
листова.
128. ПАВЛОВИЋ, Александар  
„Рани јади“ и приповедање у првом лицу / Александар Павловић.
129. ПЕТКОВИЋ, Данијела  
Типологије епских песама о женидби јунака / Данијела Петковић.  
– 144 листова.
130. ПРЕМОВИЋ, Марија  
Духовна поезија Миодрaгa Павловића / Марија Премовић. – 106 листова.
131. ПУРИЋ, Надежда  
Слика жене у аутобиографској прози 18. и 19. века / Надежда Пурић.  
– 91 лист.
132. РАДОВИЋ, Николина  
Феномен женског у песништву српског романтизма / Николина С. Ра-  
довић. – 148 листова.
133. РАДОЈЕВИЋ СЕКУЛОВИЋ, Соња  
Мотив женске лепоте у лирско-епској народној поезији / Соња Радо-  
јевић-Секуловић. – 175 листова.
134. СЛАВКОВИЋ, Марија  
Лукреција Богашиновић дубровачка песникиња 18. века / Марија  
Славковић. – 397 листова.
135. ТРБОЈЕВИЋ, Милена  
Елементи поетике европског романтизма код чешских и српских пе-  
сника / Милена Трбојевић. – 156 листова.
136. ЧОЛАК, Бојан  
Утицај патријархалног модела на мушку свест у роману „Газда Младен“  
Борисава Станковића / Бојан Чолак. – 185 листова.
137. ШАРЕНАЦ, Слободанка  
Елементи фантастике у српском роману од 1957. до 1962. године: М.  
Лалић, В. Десница, М. Булатовић, М. Ковач / Слободанка Шаренац.  
– 282 листа.
138. ШАРОВИЋ, Марија  
Компаративна анализа мотивског комплекса вампира у делима Б.  
Пекића, Р. Метисона, Б. Вијана и С. Лукјањенка / Марија Шаровић.  
– 225 листова.
139. ШИМУНИЋ, Данијела  
Наратив у романима Слободана Селенића / Данијела Шимунић. – 150  
листова.

2008.

140. БУЈИЋ, Ана  
Историјски романи Добрила Ненадића / Ана Бујић. – 179 листова.

141. ВУЛОВИЋ, Јелена  
Наративни поступци у романима Драгослава Михаиловића / Јелена Вуловић.
142. ГАЈЕВИЋ, Снежана  
Функција животиња у народним приповијеткама / Снежана Гајевић.
143. ГУДЕЉ, Ђуро  
Ликови жена у дјелима Анте Ковачића / Ђуро Гудељ. – 164 листа.
144. ДЕЉАНИН, Драгана  
Елементи авангардне поетике у поезији Рада Драинца / Драгана Дељанин. – 107 листова.
145. ДОМАЗЕТ, Василије  
Поезија Ђорђа Марковића Кодера / Василије Домазет. – 99 листова.
146. БАНКАНЕ, Стефанија  
Giuseppe Unagaretti e Momčilo Nastasijević: due grandi poeti a confronto / Stefania Giancane. – 144 листова.
147. ЂОРЂЕВИЋ, Ана  
Верски митови у приповеткама Симе Матавуља / Ана Ђорђевић. – 153 листа.
148. ЖИЖОВИЋ, Оливера С.  
Гротеска у романима «Петроград» Андреја Белог и «Завист» Јурија Ољеше / Оливера С. Жижовић. – 189 листова.
149. ЗЕЧЕВИЋ, Михаило  
Гротеска, црни хумор и апсурд у романима „Људи са четири прста“, „Пети прст“ и „Gullo gullo“ Миодрага Булатовића / Михаило Зечевић. – 163 листа.
150. ИЛИЋ, Бранко  
Наративне технике и проблем жанра у прози Драгослава Михаиловића / Бранко Илић. – 128 листова.
151. ЈОКСИМОВИЋ, Велиша  
Књижевно дело Чедо Поповића / Велиша Јоксимовић. – 160 листова.
152. КАЛЕЗИЋ, Драгана  
Руски писци на сцени Црногорског народног позоришта / Драгана Калезић. – 139 листова.
153. КОЧЕВСКИ, Ивана  
Егзистенцијализам у делима Милана Кундере / Ивана Н. Кочевски. – 183 листа.
154. МАЈСТОРОВИЋ, Јулија  
Душан Ковачевић: модели драмске илузије / Јулија Мајсторовић. – 203 листа.
155. ПЕЈЧИЋ, Александар  
Театрализација власти у комедијама Бранислава Нушића / Александар Пејчић. – 107 листова.
156. САБО, Бојана  
Трагедия «Прометей» Вячеслава Иванова / Бојана Сабо. – 156 листова.

157. ФИЛИПОВИЋ, Јасмина  
Унутрашњи монолог у српском реалистичком роману / Јасмина Филиповић.
158. ХАМОВИЋ, Драган  
Поезија и поезика Јована Христића / Драган Хамовић. – 256 листова.

2009.

159. АРБУТИНА, Нада  
Библиографија француске књижевности објављене у Србији на српском језику и српске књижевности објављене у Француској на француском језику у периоду од 1950. до 2000. године / Нада Арбутина. – 276 листова.
160. ГЕЦ, Грета  
Погледи Николаја Велимировића на књижевност / Грета Гец. – 254 листа.
161. ГРБИЋ, Драгана  
Поступак алегоризације у опусу Јована Рајића / Драгана Грбић. – 225 + 12 листова.
162. ДАМЈАНОВИЋ, Оливера  
Ауторска бајка у српској народној књижевности за децу / Оливера Дамјановић. – 141 лист.
163. ЂОРЂЕВИЋ, Драгослав  
Поетика тајни и открочења у поезији Растка Петровића / Драгослав Ђорђевић. – 214 листова.
164. ИЛИЋ, Велимир  
Женски лик Москве у руском фолклору : еволуција мотива / Велимир М. Илић. – 109 листова.
165. МАРКОВИЋ, Ана  
Митско у романима Слободана Џунића: Медовина, Василијана и Оброк / Ана Марковић. – 162 листа.
166. МЛАДЕНОВИЋ, Борислав  
Приповедна начела и технике у путописима Љубомира П. Ненадовића / Борислав Младеновић. – 241 лист.
167. НИКОЛАШ, Стојанка  
Поезија Милана Ћурчина у контексту српске авангарде / Стојанка Николаш. – 122 листа.
168. НИКОЛИЋ, Јелена  
Модел приповедања у тетралогiji *Утонија* Павла Угринова / Јелена Николић. – 165 листова.
169. ЦВЕЈИЋ, Сања  
Односи између делокруга јунака у структури бајке / Сања М. Цвејић. – 174 листа.
170. САВИЋ, Вера М.  
Поезија Езре Паунда у српскохрватским преводима до 1990. године / Вера М. Савић. – 160 листова.

2010.

171. ВОЈВОДИЋ, Весна  
 Модели неостварене женидбе у српским народним епским песмама / Весна Војводић. – 140 листова.
172. ГОСТУШКИ ЖИВКОВИЋ, Милица  
 Хесе и Црњански: поређење њихових дела „Демидан“ и „Дневник о Чарнојевићу“ / Милица Гостушки-Живковић. – 112 листова.
173. ДИМИТРИЈЕВИЋ, Владимир  
 „Светац српског језика“ и његови хагиографи: Станислав Винавер и Милутин Деврња као издавачи и тумачи Момчила Настасијевића / Владимир Р. Димитријевић. – 231 лист.
174. ЈЕЛИЋ, Наталија  
 Дrame Јована Христића / Наталија М. Јелић. – 128 листова.
175. КУСОВАЦ, Јелена  
 Философеме „бытие“ и „абсурд“ в пьесе „Елизавета Бам“ Данила Хармса / Елена Кусовац. – 161 лист.
176. МИТИЋ, Кристина  
 Пролетно-летње обредне пјесме у Срба / Кристина Митић. – 113 листова.
177. РАДОНИЋ, Маја  
 Поетика прозе Велка Милићевића / Маја Радонић. – 105 листова.
178. РОГАНОВИЋ, Владимир  
 Књижевна, културна и историјска прошлост у часопису „Бока“ (1-25) / Владимир П. Рогановић. – 75 листова.

2011.

179. БУЛАЈИЋ, Јелена  
 Лирски кругови „Магновења“ и „Одједи“ у поезији Момчила Настасијевића / Јелена Булајић. – 149 листова.
180. МЛАДЕНОВИЋ, Драгана  
 Поезија Војислава Деспотова / Драгана Младеновић.
181. ПОПОВИЋ, Славица  
 Морфологија мегдана у српској усменој епици / Славица Поповић. – 153 листа.
182. РАДОВИЋ САВИЋ, Милена  
 Милован Ђилас и Исидора Секулић о стваралаштву Петра II Петровића Његоша. Проблем интерпретације / Милена Радовић-Савић. – 204 листа.
183. САВИЋ, Вања  
 Фикционално и историјско у жанру аутобиографије / Вања Савић. – 109 листова.
184. СМИЉАНИЋ Рангелов, Весна  
 Женско тело у стваралаштву Данила Хармса и Александра Веденског / Весна Смиљанић Рангелов. – 122 листа.

185. ТРИФУНОВИЋ, Бранка  
Мотив лутања у роману „Друга књига Сеоба“ Милоша Црњанског / Бранка Трифуновић. – 144 листова.
186. ЧАБРИЋ, Соња  
Песничка збирка Откровења Растка Петровића / Соња Чабрић. – 153 листа.

2012.

187. ВИШЊИЋ, Аћим  
Српска национална идеја у дјелима Петра Петровића II Његоша (с подробнијим освртом на Слободијаду и Глас каменштака) / Аћим Вишњић. – 106 листова.
188. ВУЧИЋ, Катарина  
Религиозни аспекти раних дела Милоша Црњанског / Катарина Вучић. – 172 листа.
189. ГРУБОР, Ивана  
Категорија имена у руским и српским бајалицама / Ивана Грубор. – 132 листа.
190. СТАКИЋ, Мирјана  
Јован Дучић као књижевни критичар и тумач књижевности / Мирјана Стакић. – 324 + XL листова.
191. СТАНКОВИЋ, Ивана  
Мотив раскршћа у Вуковој и Гримовај бајци / Ивана Станковић. – 262 листа.

2013.

192. ЂОРЂЕВИЋ, Драган  
Између усмености и савремене књижевности: мотиви хип-хоп културе у делима српске књижевности и хип-хоп текстови / Драган Ђорђевић.
193. ЖИВКОВИЋ, Зоран  
Преписка Вука Поповића и Вука Караџића / Зоран Живковић. – 118 листова.
194. ЈОШИЋ, Анђелка  
Елементи фантастике у епским песмама старијих времена (круг песама о Марку Краљевићу) / Анђелка Јошић. – 95 листова.
195. МИЛЧИЋ, Александра  
Компаративно-стилистичка анализа превода Андрићевих романа „На Дрини ћуприја“ и „Травничка хроника“ / Александра Милчић.
196. РОНЧЕВИЋ, Тања  
Византија у делу Ивана В. Лалића / Тања Рончевић. – 154 листа.

2014.

197. ИВАНИШЕВИЋ, Јелена  
Српска рукописна традиција апокрифа Ход Богородице по мукама / Јелена Иванишевић. – 139 листова.

198. ЈАНКОВИЋ, Данијела  
Путописи Растка Петровића / Данијела Јанковић.
199. УБОВИЋ, Љиљана  
Мотив вука у поезији Растка Петровића и Васка Попе / Љиљана Убовић. – 169 листова.
200. ФИЛИПОВИЋ, Душица  
Мушки и женски принцип у прози Милоша Црњанског / Душица Филиповић. – 329 листова.

в) методика наставе

2007.

201. БРАЈКОВИЋ, Наталија  
Међујезичка хомонимија и паронимија у настави руске лексике / Наталија Брајковић. – 135 листова.
202. НЕДЕЉКОВИЋ, Драгана  
Однос општег и стручног језика у погледу избора језичке грађе на студијама менаџмента / Драгана Недељковић. – 201 лист.

2008.

203. БОЖИЋ, Снежана Б.  
Наставно проучавање књижевног дела Добрице Ћосића / Снежана Б. Божић. – 279 стр.
204. ЈАНКОВИЋ, Валентина  
Лексичко-семантичке вежбе у настави српског језика и књижевности / Валентина Јанковић. – 163 листа.
205. ЈЕРМОЛЕНКО, Наталија  
Илустративни материјал у уџбеницима и приручницима руског језика за основну школу / Наталија Јермоленко. – 145 листова.
206. СЕНИЧИЋ, Весна  
Књижевно дело Данила Киша у настави / Весна Сеничић. – 219 листова.

2013.

207. ДАШИЋ, Милорад  
Народна књижевност у плановима и програмима за средњу школу – проблем рецепције / Милорад Дашић. – 227 листова.
208. ПОПОВИЋ, Весна  
Уџбеници у настави српског језика у млађим разредима основне школе, на почетку 21. века / Весна Поповић.

2014.

209. МИЛИСАВЉЕВИЋ, Милена  
Наставно проучавање путописне прозе у основној и средњој школи / Милена Милисављевић. – 174 листа.

## г) библиотекарство и информатика

2005.

210. СТЕВАНОВСКИ, Слободан  
Словачки сликари наиве Ковачице и Падине у завичајној збирци Општинске библиотеке Ковачица (са библиографијом радова о сликарима) / Слободан Стевановски.

2008.

211. АНТОНИЋ, Сања  
Развој информатичке семантичке мреже за област биомедицине / Сања Антонић. – 128 листова.
212. ГОЛУБОВИЋ, Ана В.  
Библиографија у часопису «Јужнословенски филолог» / Ана В. Голубовић. – 172 листа.

2009.

213. ПЕТКОВИЋ, Сњежана  
Библиотека Захарије Орфелина / Сњежана Петковић. – 188 листова.

2011.

214. ЂИЛАС, Гордана  
Библиографија Пере Зупца 1962–2009. / Гордана Ђилас. – 476 листова.
215. ЗАРИЋ, Катарина  
Библиографија руске књижевности издате и преведене у Србији од 1970. до 2000. / Катарина Зарић. – 625 листова.

## БИБЛИОГРАФИЈА ДОКТОРСКИХ ДИСЕРТАЦИЈА

## а) наука о језику

2004.

1. БЕЛОКАПИЋ ШКУНЦА, Вера  
Лексичке одлике руског и српског пословног језика / Вера Белокапић-Шкунца. – 283 стр.  
Одбрањена 2005.

2005.

2. КОСТИЋ, Наташа  
Антонимија у енглеском и српском језику: семантичко-прагматичка анализа / Наташа Костић. – 354 стр.  
Одбрањена 2006.



3. ЛОМПАР, ВЕСНА Ј.  
Систематизација врста речи и њихових категорија у сербокроатичким граматицама / Весна Ј. Ломпар. – 469 стр.
4. МАРКОВИЋ, СЛАВОЉУБ З.  
Говор Ужичке Црне Горе / Славољуб З. Марковић. – 474 стр.  
Одбрањена 2006.
5. ПЕТРОВИЋ, Снежана М.  
Турцизми у српском призренском говору / Снежана М. Петровић. – 554 стр.  
Одбрањена 2006.
6. ПОПОВИЋ, Радмила  
Глаголи за изражавање емоција у енглеском и српском језику / Радмила Поповић. – 413 стр.
7. РАНКОВИЋ, Зоран  
Палеографија, ортографија и језик служабног минеја за септембар-октобар (14. век) / Зоран А. Ранковић. – 198, [4] стр.  
Одбрањена 2006.

2006.

8. БУЛАТОВИЋ, Весна С.  
Енглески лексички коресподенти аспекатских разлика у српском језику / Весна С. Булатовић. – 304 стр.
9. ЂУРОВИЋ, Татјана  
Процес метафоризације у научно-популарном језику економије / Татјана Н. Ђуровић. – 286 стр.
10. КОСТИЋ, Јелена  
Именице настале конверзијом у савременом немачком књижевном језику и њихови еквиваленти на српском / Јелена Костић. – 505 стр.  
Одбрањена 2007.
11. ОСТОЈИЋ, Тања  
Уметност науке: синергетско разумевање језика / Тања Р. Остојић. – 220 стр.  
Одбрањена 2007.

2007.

12. ДИЛПАРИЋ, Предраг  
Предлошко-падешке конструкције у Четворојеванђељу краља Стефана Душана и у Четворојеванђељу патријарха Саве према стању у старословенским споменицима / Предраг Дилпарић. – 289 стр.  
Одбрањена 2008.
13. МИЛАНОВИЋ, Александар М.  
Језик Јована Суботића / Александар М. Милановић. – 458 стр.  
Одбрањена 2008.

14. ПЕЈАНОВИЋ, Ана  
Фразеологија „Горског Вијенца“ и његових руских превода / Ана Пејановић. – 282 стр.
15. ЦВЕТКОВИЋ, Катарина  
Семантички и когнитивни потенцијал глагола перцепције у енглеском и српском језику / Катарина Цветковић. – 341 стр.  
Одбрађена 2008.
16. ШЋЕПАНОВИЋ, Михаило  
Говор и микротопонимија Дробњака / Михаило М. Шћепановић. – 322 стр.

2008.

17. БОЈОВИЋ, Драга  
Говор Потарја / Драга Бојовић. – 317 стр.  
Одбрађена 2009.
18. ПОПОВИЋ, Мирко Т.  
Језик проповеди Јована Златоустог (зборник Златоструј, Хиландар, рукопис бр. 386, крај XIII века) / Мирко Т. Поповић. – 508 стр.  
Одбрађена 2009.
19. ТРИЧКОВИЋ, Дивна  
Граматицка категорија времена у јапанском језику у поређењу са српским / Дивна М. Тричковић. – 310 стр.  
Одбрађена 2009.

2009.

20. БАУК, Снежана  
Творба именица у Рашкохиландарском и Мокропољском четворојеванђељу према стању у старословенском језику / Снежана Баук. – 308 стр.
21. БОЈОВИЋ, Бранкица  
Лексичко-морфолошке специфичности криминолошког регистра у енглеском језику у поређењу са српским / Бранкица Бојовић. – 256 стр.
22. ЂУРОВИЋ, Сања  
Укрштање глаголских врста у конјугацији глагола у савременом српском језику / Сања Ж. Ђуровић. – 340 стр.
23. ЖИВКОВИЋ, Слађана  
Лексиколошко-творбена анализа термина из области информационо-комуникационих технологија у енглеском језику у поређењу са српским / Слађана Живковић. – 314 стр.  
Одбрађена 2010.
24. НОВАКОВ, Драгана С.  
Филолошка и ономастичка анализа Поменика манастира Крушедола (XVI век) / Драгана С. Новаков. – 338, [10] стр.
25. РАТКОВИЋ, Драгана  
Речи са интерфиксима у српском језику / Драгана Ратковић. – 328 стр.

26. ШУБАРИЋ, Сања М.  
Језик докумената црногорског Сената / Сања М. Шубарић. – 470 стр.  
Одбрањена 2010.

2010.

27. БЕГЕНИШИЋ, Добрила  
Немачко-српска (српскохрватска) и српско (српскохрватско)-немачка стручна лексикографија у периоду 1945-2000. година / Добрила Бегенешкић. – 336 стр.
28. ИЛИЋ, Виолета П.  
Лакуне као лексикографски и преводилачки проблем на плану руског и српског језика / Виолета П. Илић. – 228 стр.
29. ИЛИЋ, Марија О.  
Усмени дискурс Срба из Чипа у Мађарској : између колективног и индивидуалног / Марија О. Илић. – 250 стр.
30. МАРИЋ, Биљана  
Синтаксичка деривација у савременом руском књижевном језику у поређењу са српским / Биљана Марић. – 445 стр.
31. МАРКОВИЋ, Дејан С.  
Конфронтациона анализа компјутерске лексике у руском језику у поређењу са српским / Дејан С. Марковић. – 320 стр.
32. МАРОЈЕВИЋ, Милена  
Предикативне речи у руском језику и њихови српски еквиваленти: морфо-синтаксички, лексикографски, преводилачки аспект / Милена Маројевић. – 315 стр.
33. РАДОВАНОВИЋ, Драго  
Говор Мајевице / Драго Радовановић. – 383 стр.  
Одбрањена 2011.

2011.

34. БАБИЋ, Здравко  
Категорија персонажности у словенским језицима / Здравко Бабић. – 314 стр.  
Одбрањена 2012.
35. БАШИЋ, Ивана  
Лексичка иконичност и српска језичка слика света / Ивана Башић. – 2 књ. 526 стр.
36. ЗЕЉИЋ, Горан  
Морфолошко-семантичке карактеристике бројева у српском језику / Горан Зељић. – 258 стр.  
Одбрањена 2012.
37. ИЛИЋ, Мирјана К.  
Систем боја у савременом српском језику : (лексичко-семантички и творбени аспект) / Мирјана К. Илић. – 330 стр.

38. ЈОВАНОВИЋ, Владан З.  
Српска војна лексика (са елементима војног језика) / Владан Јовановић. – 305 стр.  
Одбрањена 2012.
39. КНЕЖЕВИЋ, Ивана  
Научни стил енглеског и српског језика у области теологије / Ивана Кнежевић. – 394 стр.  
Одбрањен 2012.
40. МАНЧИЋ, Зорица  
Превођење с превода као проблем преводне еквиваленције на примерима превођења на српскохрватски језик данских, норвешких и шведских дела са њихових превода на језик посредник / Зорица Манчић. – 294 стр.  
Одбрањена 2012.
41. МИЛОСАВЉЕВИЋ, Бојана  
Оговарање као говорни жанр свакодневне комуникације / Бојана С. Милосављевић. – 355 стр.
42. НИКОЛИЋ, Марина  
Категорија степена у систему сложених реченица савременог српског књижевног језика / Марина М. Николић. – 340 стр.  
Одбрањена 2012.
43. РЕЉИЋ, Митра  
Српски језик на Косову и Метохији данас (социolingвистички и лингвокултуролошки аспекти) / Митра Рељић. – 387 стр.  
Одбрањен 2012.
44. ЋИРКОВИЋ, Светлана  
Стереотип времена у дискурсу расељених лица са Косова и Метохије / Светлана М. Ћирковић. – 276 стр.  
2012.
45. ИВАНОВИЋ, Милена  
Изражавање акционалности у украјинском и српском језику / Милена Д. Ивановић. – 488 стр.  
Одбрањена 2013.
46. ЈАЊУШЕВИЋ ЛЕКОВИЋ, Гордана  
Синтаксичке и стилске структуре у дјелу Милоша Црњанског / Гордана С. Јањушевић-Лековић. – 330 стр.  
Одбрањена 2013.
47. КЕШЕТОВИЋ, Селма  
Родни стереотипи у језику рекламних порука у женским часописима енглеског и бошњачко/хрватско/српског говорног подручја / Селма Кешетовић. – 211 стр.  
Одбрањена 2013.

48. КРИЈЕЗИ, Мерима  
Значење предлога у албанском и српском језику / Мерима Х. Кријези.  
– 320 стр.  
Одбрањена 2013.
49. МАЉА ИМАМИ, Наиле\*  
Конвергенција и дивергенција падежних система у балканском језичком ареалу / Наиле Р. Маља-Имами. – 230 стр.  
Одбрањена 2013.
50. ПАНИЋ, Наталија  
Прозодијски маркери цитираног говора у разговорном језику / Наталија М. Панић. – VII, 235 стр.  
Одбрањена 2013.
51. УЈКАНОВИЋ, Енвер  
Терминологија ислама у пријеводима Кур’ана на нашем говорном подручју / Енвер Ујкановић. – 249 стр.  
Одбрањена 2013.

2013.

52. БАЈИЋ, Ружица С.  
Лексика из сфере православне духовности у српском језику и њена лексикографска обрада / Ружица С. Бајић. – 462 стр.
53. ВУЛЕТИЋ, Александар  
Контакти енглеског и српског језика у области банкарства и финансија / Александар Ћ. Вулетић. – 229 стр.
54. ВУЧКОВИЋ, Марија Д.  
Континуанте прасловенских основа \*gъb-, \*gyb-, \*gub- у српском језику / Марија Д. Вучковић. – 2 св. 858 стр.
55. ГИНИЋ, Јелена  
Настава прозодије руског језика у српској говорној средини (лингвистички и лингводидактички аспекти) / Јелена Т. Гинић. – 306 стр.
56. ЋИНЋИЋ, Марија  
Турцизми у савременом српском књижевном језику (семантичко-derivациона анализа) / Марија С. Ћинђић. – 569 стр.  
Одбрањена 2014.
57. ИВАНОВИЋ, Ненад Б.  
Речник САНУ и његова улога у лексичкој стандардизацији српског језика : (са историјског и лексикографског аспекта) / Ненад Б. Ивановић. – 345 стр.
58. ЈОВАНОВИЋ, Ана  
Граматичко-стилски аспекти превода Прустовог романа „У потрази за изгубљеним временом“ на српском и хрватском говорном подручју / Ана А. Јовановић. – 446 стр.
59. ЈОШИЋ, Неђо  
Воћарска лексика и терминологија у српском језику / Неђо Јошић. – 293 стр.

60. ЛАЗАРЕВИЋ, Радмила  
Лексичко-семантичко поље боја у италијанском и српском језику / Радмила Д. Лазаревић. – IX, 180 стр.
61. НИКОЛИЋ, Мелина  
Језичка средства за изражавање моћи у конфронтационом дискурсу / Мелина Н. Николић. – IX, 275 стр.
62. ТЕРЗИЋ, Светлана  
Изражавање елативности и суперлативности у руском и српском језику / Светлана В. Терзић. – 483 стр.  
Одбрађена 2014.
63. УТВИЋ, Милош  
Изградња референтног корпуса савременог српског језика / Милош Утвић. – 396 стр.  
Одбрађена 2014.

2014.

64. БАТАС, Ана С.  
Фонетска и акценатска променљивост речи у континуалном говору / Ана С. Батас. – 323 стр.
65. БИЛАНЦИЈА, Софија А.  
Семантика каузативних конструкција у норвешком и српском језику / Софија А. Биланција. – 279 стр.
66. ВУКИЋЕВИЋ, Весна В.  
Категорије вида и времена глагола у руском језику у поређењу са српским (са лингвистичког и преводилачког аспекта) / Весна В. Вукићевић. – 209 стр.
67. ВУЛЕТИЋ, Сања  
Експериментално истраживање социолингвистичких варијабли у урбаним срединама српског говорног подручја / Сања Д. Вултић. – 241 стр.
68. ВУЛОВИЋ, Наташа  
Фразеолошке јединице с религијским компонентама у српском језику / Наташа С. Вуловић. – 346 стр.
69. ИВАНОВИЋ, Игор\*  
Контрастивна анализа стручне терминологије докумената ЕУ кроз перспективу корпусне лингвистике / Игор Ивановић. – 189 стр.
70. ИВАНОВИЋ, Маја П.  
Синтаксичке конструкције у писаном дискурсу деце од седам до десет година / Маја П. Ивановић. – 316 стр.
71. МАТОВИЋ, Мирјана\*  
Друштвена теорија језика и стилских форми популарне музике у контексту српске културе краја XX века / Мирјана Б. Матовић. – 163 стр.
72. МЕДЕНИЦА, Лука\*  
Незаменички прилози са просторним значењем у руском и српском језику / Лука Меденица. – 285 стр.

73. МИЛОШЕВИЋ, Јадранка  
Говор средњег тока Млаве / Јадранка Ж. Милошевић. – 647 стр.
74. РАДОЈЕВИЋ, Драгана М.  
Контрастивна анализа функција предлошких конструкција у италијанском и падежа у српском језику / Драгана М. Радојевић. – 333 стр.
75. СТИПЧЕВИЋ, Балша Н.  
Дативне рекцијске конструкције с непрелазним глаголима у савременом српском језику / Балша Н. Стипчевић. – 455 стр.
76. ХАЈДУ, Доријан Ф.\*  
Нестандардни говор у шведском и српском: упоредна социолингвистичка и семантичка студија / Доријан Ф. – 229 стр.
77. ШАЈИНОВИЋ, Јелена  
Референцијални континуитет у писаном и говорном дискурсу (на корпусу енглеског и српског језика) / Јелена В. Шајиновић. – 201 стр.

б) наука о књижевности

2004.

78. АРСИЋ, Ирена  
Дубровачка штампа XIX века и њихова издања / Ирена Арсић. – 253 стр.
79. БАЛАН, Јасна С.  
Дискурс женског лика у српском реалистичком роману / Јасна С. Балан. – 216 стр.  
Одбрањена 2005.
80. ГАРОЊА РАДОВАНАЦ, Славица О.  
Мотиви и репертоар српске народне лирско-епске и лирске поезије Војне Крајине и Славоније (рукопис и штампане збирке) / Славица О. Гароња-Радованац. – 477 [2], [3] стр.
81. МАТИЈАШЕВИЋ, Радован  
Судбина Бахтинове визије Достојевског у руским критичким освртима / Радован Матијашевић. – 225 стр.  
Одбрањена 2005.

2005.

82. БОШКОВИЋ, Драган Б.  
Театрализација историје у српском роману друге половине двадесетог века / Драган Б. Бошковић. – 380 стр.
83. ВУКИЋЕВИЋ, Драгана  
Српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција / Драгана Б. Вукићевић. – 254 стр.
84. ВУКОВИЋ, Ђорђије  
Синестезија у српској поезији / Ђорђије В. Вуковић. – 1026 стр.  
Одбрањена 2006.



85. ЈОВАНОВИЋ, Виолета П.  
Приповетке Антонија Исаковића – поетика и књижевноисторијски значај / Виолета П. Јовановић. – 299, XV стр.  
Одбрањена 2006.
86. КНЕЖЕВИЋ, Мара С.  
Књижевни рад Стевана В. Поповића / Мара С. Кнежевић. – 231 стр.
87. НЕСТОРОВИЋ, Зорица  
Трагични јунак у српској драми XIX века / Зорица Несторовић. – 356 стр.
88. ПЕТРОВИЋ, Соња  
Рукописне и штампане усмене епске песме о косовском боју у процесу прожимања / Соња Петровић. – 443 стр.
89. РОСИЋ, Татјана Ђ.  
Фигура оца као фигура одсуства у српском роману двадесетог века: поетички значај и нове наративне технике / Татјана Ђ. Росић. – 201, [4] стр.  
Одбрањена 2006.

2006.

90. ЈОВИЋЕВИЋ, Татјана  
Генеza српског историјског романа у XIX веку / Татјана Јовићевић. – 226 стр.
91. ЉУШТАНОВИЋ, Јован  
Поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године / Јован М. Љуштановић. – 404 стр.
92. МИЛИНКОВИЋ, Снежана С.  
Новеле од С. М. Љубише до С. Матавуља и италијанска новелистичка традиција / Снежана С. Милинковић. – 294 стр.

2007.

93. ГРУЈИЧИЋ, Петар Б.  
Поступци идеализације Марка Краљевића / Петар Б. Грујичић. – IV, 208 стр.  
Одбрањена 2008.
94. ЈАЋИМОВИЋ, Снежана  
Путописна проза Милоша Црњанског / Слађана В. Јаћимовић. – 354 стр.
95. ЛАЗАРЕВИЋ, Велибор С.  
Лирске народне обредне и посленичке песме пролећног и летњег циклуса у Срба / Велибор С. Лазаревић. – 483 стр.  
Одбрањена 2008.
96. МАЦУРА, Сања Ђ.  
Поетика романа Слободана Селенића / Сања Ђ. Мацура. – 339 стр.
97. МЛАЂЕНОВИЋ, Миливоје В.  
Преобликовање модела бајке у српској драмској књижевности за децу / Миливоје В. Млађеновић. – 230 стр.

98. ПОКРАЈАЦ, Гордана С.  
Дубровачке ренесансне трагедије и њихови извори / Гордана С. Покрајац. – 495 стр.
99. СТАНОЈЕВИЋ, Предраг  
Књижевни историчар Франческо Марија Апендини / Предраг Б. Станојевић. – 481 стр.
100. ТОДОРОВИЋ, Душица Д.  
Функција дијалогске наратије у италијанској и српској књижевности / Душица Д. Тодоровић. – 389 стр.  
Одбрањена 2008.

2008.

101. АНЂЕЛКОВИЋ, Маја М.  
Проповеди на Дан Христовог рођења у преводу и преради Гаврила Стефановића Венцловића / Маја М. Анђелковић. – 409 стр.
102. ЖИВКОВИЋ, Вукосава  
Српска реалистичка проза и поетика бајке / Вукосава Живковић. – 234 стр.
103. ЈОВАНОВИЋ, Ружица  
Шабац и Мачва у српској књижевности друге половине XIX века / Ружица Јовановић. – 226 стр.  
Одбрањена 2009.
104. МАРКОВИЋ ШТРБАЦ, Светлана  
Елементи обреда иницијације у српским народним бајкама са женским јунацима / Светлана Б. Марковић-Штрбац. – 165 стр.  
Одбрањена 2009.
105. МИЊОВИЋ, Душица  
Женидбе отмицом у епској народној поезији / Душица Мињовић. – 163 стр.
106. МИРКОВ БОГДАНОВИЋ, Нада П.  
Поетика верзија путописне и мемоарске прозе Милоша Црњанског / Нада П. Мирков-Богдановић. – 176 стр.  
Одбрањена 2009.
107. ОПАЧИЋ, Зорана  
Поетика бајке Гроздане Олујић / Зорана З. Опачић. – 350 стр.  
Одбрањена 2009.

2009.

108. АЛЕКСИЋ, Будимир Р.  
Фантастика и научна фантастика у романима за дјецу и омладину Чеда Вуковића / Будимир Р. Алексић. – 270 стр.  
Одбрањена 2010.

109. АНДРИЋ, Неда  
Религиозно-филозофски аспект трилогије «Христос и Антихрист»  
Дмитрија Мерешковског / Неда М. Андрић. – 267 стр.  
Одбрањена 2010.
110. ЗЛАТКОВИЋ, Бранко Р.  
Настајање нове српске државе у усменом народном стваралаштву:  
казивања и усмене приповедне врсте о историјским личностима и  
догађајима од Првог српског устанка до Берлинског конгреса (1804-  
1878) / Бранко Р. Златковић. – 222 стр.  
Одбрањена 2010.
111. ЈОВОВИЋ, Татјана  
Драме Зинаиде Хипијус : четири симболичка експеримента / Татјана  
Д. Јововић. – 238 стр.  
Одбрањена 2010.
112. МАРКОВИЋ, Веселин  
Непоуздани приповедач у делима Владимира Набокова / Веселин  
Марковић. – 231 стр.
113. НИКОЛИЋ, Ненад  
Схватања књижевне историје и проучавање српске књижевности  
осамнаестог и деветнаестог века у делима Павла Поповића и Јована  
Деретића / Ненад Николић. – 619 стр.
114. ПАНДУРЕВИЋ, Јеленка Ј.  
Приповједне пјесме у Босанској вили / Јеленка Ј. Пандуревић. – 452 стр.
115. ПЕТАКОВИЋ, Славко  
Марин Златарић – дубровачки песник XVIII века / Славко В. Пета-  
ковић. – 307 стр.  
Одбрањена 2010.
116. ПОПИН, Александра Р.  
Усмена књижевност и словенски неомитологизам као подтекст у  
поезији Васка Попе / Александра Р. Попин. – 232 стр.  
Одбрањена 2010.
117. РАДОЊИЋ, Горан М.  
Модел приповиједања у српском и америчком роману шездесетих  
и седамдесетих година XX вијека / Горан М. Радоњић. – 314 стр.
118. РАДУЛОВИЋ, Немања Ј.  
Мотив судбине у српској усменој прози / Немања Ј. Радуловић. – 452  
стр.  
Одбрањена 2010.
119. ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ, Светлана  
Природа и функција циклуса у поезији Васка Попе и Ивана В. Лалића  
/ Светлана Шеатовић Димитријевић. – 398 стр.  
Одбрањена 2010.
120. ШПАДИЈЕР, Ирена  
Свети Петар Коришки у старој српској житијној књижевности и  
црквеној поезији / Ирена Б. Шпадијер. – 421 стр.

2010.

121. ВИТИЋ, Зорица  
Житије светог Панкратија Тавроменијског у српској рукописној традицији / Зорица С. Витић. – 479 стр.
122. ЂОРЂЕВИЋ, Смиљана Ж.  
Савремено епско певање : текст и контекст / Смиљана Ж. Ђорђевић. – 344 стр.
123. ЖИВКОВИЋ, Душан  
Типолошко поређење романа Милорада Павића и Умберта Ека и поетички и семантички аспекти интертекстуалности у романима „Име руже“ и „Хазарски речник“ / Душан Р. Живковић. – 314 стр.  
Одбрањена 2011.
124. ЛАЗИЋ, Небојша Ј.  
Простор и време у „Златном руну“ Борислава Пекића / Небојша Ј. Лазић. – 252 стр.  
Одбрањена 2011.
125. ПОПОВИЋ, Данијела М.  
Народна књижевност у истраживањима Тихомира Р. Ђорђевића / Данијела М. Поповић. – 377 стр.  
Одбрањена 2011.
126. ЋУК, Љиљана М.  
Време у романима Владимира Набокова / Љиљана М. Ћук. – 271 стр.  
Одбрањена 2011.
127. ХАМОВИЋ, Драган Ј.  
Поезија Стевана Раичковића и поетичко окружење друге половине XX века / Драган Ј. Хамовић. – 256 стр.

2011.

128. ВАСИЋ, Данијела  
Жанр моногатари у старојапанској књижевности са посебним освртом на Такетори моногатари, у поређењу са српском народном прозом / Данијела Васић. – 300 стр.
129. ВУКМАНОВИЋ, Ана  
Значења и функције границе у свадбеној усменој лирици / Ана Вукмановић. – 317 стр.  
Одбрањена 2012.
130. МАРКОВИЋ, Ана  
Митологизација слике света у прози Растка Петровића и Момчила Настасијевића / Ана Марковић. – 333 стр.  
Одбрањена 2012.
131. ПАСЕР, Снежана  
Елементи народне књижевности у стваралаштву Десанке Максимовић / Снежана Пасер. – 235 стр.  
Одбрањена 2012.

132. ПЕРИШИЋ, Игор  
Утопија смеха у романима „Мртве душе“ Николаја Гогоља, „Уликс“ Џејмса Џојса и „Златно руно“ Борислава Пекића / Игор Д. Перишић. – 535 стр.  
Одбрањена 2012.
133. ПИЛЕТИЋ, Тамара  
Књижевно писмо у српској књижевности од просвећености до романтизма / Тамара С. Пилетић. – 321 стр.  
Одбрањена 2012.
134. ЦВИЈЕТИЋ, Маја  
Слика мегалополиса у делима англоамеричке и српске књижевности (Џорџ Орвел, Клифорд Симак, Ентони Барџис, Љубиша Јоцић и Мирјана Новановић) / Маја Цвијетић. – 269 стр.  
Одбрањена 2012.
135. ШАРОВИЋ, Марија  
Лик инквизитора у српској прози друге половине XX века / Марија М. Шаровић. – 245 стр.  
Одбрањена 2012.

2012.

136. ЖИЖОВИЋ, Оливера  
Функција и значај снова у делима Фјодора Достојејевског (*Сан смешног човека*), Михаила Булгакова (*Мајстор и Маргарита*) и Томаса Мана (*Јосиф и његова браћа*) / Оливера Жижовић. – 517 стр.
137. ЈЕЛЕСИЈЕВИЋ, Снежана  
Изворна књижевна дела Кијевске Русије у српскословенској рукописној традицији / Снежана В. Јелесијевић. – 398, [315] стр.  
Одбрањена 2013.
138. МЛАДЕНОВИЋ, Горан  
Давидови псалми као израз поетско-религиозне егзистенције аутора / Горан Младеновић. – 268 стр.
139. ПЕЈЧИЋ, Александар  
Заплет у комедији српског реализма : између Јована Стерије Поповића и Бранислава Нушића / Александар С. Пејчић. – 681 стр.
140. ПЕТРОВИЋ, Предраг  
Енциклопедичност као поетички модел романа Растка Петровића / Предраг Ж. Петровић. – 292, V стр.
141. СПАСИЋ, Миливоје С.  
Књижевно дело Мавра Ветрановића и његово доба / Миливоје С. Спасић. – 170 стр.  
Одбрањена 2013.
142. СТЈЕЉА, Ана  
Елементи традиционалног и модерног у делу Јелене Димитријевић / Ана Р. Стјеља. – 223 стр.

143. СТОЛИЋ, Драгана Н.  
Драмске обраде мита о Филоктету у западноевропској и српској књижевности / Драгана Н. Столић. – 217 стр.  
Одбрањена 2013.
144. ФИЛИЋ, Милорад  
Српска књижевност на Косову и Метохији : 1852-1941 : библиографија књига и брошура / Милорад Ж. Филић. – 452 стр.  
Одбрањена 2013.
145. ХАМОВИЋ, Валентина  
Наивна песма Милована Данојлића – критички концепт и песничка пракса / Валентина В. Хамовић. – 242 стр.  
Одбрањена 2013.

2013.

146. АЛЕКСИЋ, Милан  
Богдан Поповић и српска књижевност / Милан Д. Алексић. – 395 стр.
147. КАНИЋ, Марина\*  
Византија у српској постмодернистичкој прози : (Борислав Пекић, Милорад Павић, Горан Петровић и Радослав Петковић) / Марина Ж. Канић. – 219 стр.
148. КАПРА, Микела\*  
Цикл расказа „Детство Чика“ Ф. А. Искандера / Микела Капра. – 264 стр.
149. КОСТАДИНОВИЋ, Милош\*  
Функција географских имена у „јуначким пјесмама“ Тешана Подруговића / Милош Р. Костадиновић. – XII, 295 стр.  
Одбрањена 2014.
150. МИЛАДИНОВИЋ, Зоран  
Српска ратна књижевност / Зоран Д. Миладиновић. – 548 стр.
151. МИЛОВИЋ, Милован С.  
Књижевно дело Лазара Комарчића / Милован С. Миловић. – 388 стр.
152. ПАВЛОВИЋ, Александра  
Развој дидактичке лирике у српској књижевности од барока до романтизма / Александра Павловић. – V, 370 стр.  
Одбрањена 2014.
153. ПЕРИЋ, Драгољуб Ж.  
Поетика времена српских усмених епских песама предвуковског бележења и Вукових збирки / Драгољуб Ж. Перић. – 369 стр.
154. ПЕТКОВИЋ, Данијела  
Јунак и сиже у процесу епског моделовања / Данијела Петковић. – 436 стр.
155. ПЕТРОВИЋ, Марија  
Духовност као нарација (о поетици прозе Миодрага Павловића) / Марија Р. Петровић. – 223 стр.

156. РАДОНИЋ, Маја  
Есејистичко дело Миодрага Павловића / Маја Радонић. – 432 стр.
157. ЋУРИЋ, Бобан  
Романи Бориса Савинкова (В. Ропшина) / Бобан Ж. Ћурић. – 513 стр.
158. ЧОЛАК, Бојан  
Модели представљања патријархалног друштва у прози српске модерне / Бојан Т. Чолак. – 390 стр.

2014.

159. АНГЕЛОВСКИ, Јелена Д.  
Прозни опус Александра Тишме / Јелена Д. Ангеловски. – 265 стр.
160. БАРАЋ, Станислава  
Жанр женског портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века / Станислава М. Бараћ. – 451 стр.
161. КОСТАДИНОВИЋ, Данијела Д.  
Елементи магичног реализма у прози Слободана Џунића и Живка Чинга / Данијела Д. Костадиновић. – 404 стр.
162. САБОВЉЕВ, Драгана  
Библиографија Тодора Манојловића / Драгана С. Сабовљев. – 385 стр.
163. СИМЧЕВИЋ, Велибор  
Народна лирика Жупе александровачке (савремена теренска истраживања и наслеђена грађа) / Велибор М. Симчевић. – 572 стр.

в) методика наставе

2005.

164. ВЕЉКОВИЋ СТАНКОВИЋ, Драгана  
Речи субјективне оцене у настави српског језика и књижевности / Драгана Вељковић Станковић. – 568 стр.
165. ВУКОВИЋ НИКОЛИЋ, Гордана  
Дискурс уџбеника за страни језик струке (теоријско-методолошки аспекти) / Гордана Вуковић-Николић. – 527 стр.  
Одбрањена 2006.
166. КРАЈИШНИК, Весна Р.  
Лексички минимум српског као страног језика / Весна Р. Крајишник. – 349 стр.
167. МРКАЉ, Зона  
Наставно проучавање народних приповедака и предања / Зона Мркаљ. – 515 стр.

2007.

168. ЈАЊИЋ, Марина С.  
Савремени приступ настави говорне културе на основношколском нивоу / Марина С. Јањић. – 315 стр.



169. НЕНЕЗИЋ, Јулија  
 Конструисање и експертиза високошколског уџбеника руског језика за нефилолошки профил : структурно-садржински и функционални аспекти / Јулија Ненезић. – 263 стр.  
 Одбрањена 2008.

2008.

170. ПОПОВИЋ, Душанка В.  
 Настава српског језика у основним школама на подручју зетско-јужносанџачког дијалекта / Душанка В. Поповић. – 317 стр.  
 Одбрањена 2009.

2011.

171. БРАЈКОВИЋ, Наталија Ј.  
 Индивидуализација и диференцијација у уџбеницима руског језика за основну школу : теоријски принципи и конструкцијска решења / Наталија Ј. Брајковић. – 435 стр.

172. СТАНОЈЧИЋ, Славко  
 Лексичко-семантичка анализа дискурса уџбеничких текстова / Славко Станојчић. – 238 стр.  
 Одбрањена 2012.

2012.

173. ВАСИЉЕВИЋ Стокић, Тијана Ђ.  
 Металингвистичка компетенција у настави превођења на универзитетском нивоу : (на материјалу енглеског и српског језика) / Тијана Ђ. Васиљевић Стокић. – 232 стр.  
 Одбрањена 2013.

2013.

174. ГИНИЋ, Јелена Т.  
 Настава прозодије руског језика у српској говорној средини (лингвистички и лингводидактички аспекти) / Јелена Т. Гинић. – 306 стр.

175. ЗАВИШИН, Катарина Ђ.\*  
 Теоријске основе и критичка анализа CLIL наставе на италијанском и српском језику у средњој школи у Србији / Катарина Ђ. Завишин. – 475 стр.

176. МИХАЈЛОВИЋ, Јелена Д.  
 Наставни планови и програми за матерњи језик на некадашњем српскохрватском говорном подручју : контрастивна анализа / Јелена Д. Михајловић. – 647 стр.  
 Одбрањена 2014.

177. МИХАЈЛОВИЋ, Јелена Ј.  
 Методолошки основи савременог уџбеника руског језика струке (ви-  
 сошкошколског туризмолошко-економског профила) / Јелена Ј. Ми-  
 хајловић. – 476 стр.  
 Одбрањена 2014.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Голубовић Ана. „Библиографија магистарских радова о словенским језицима и књижев-  
 ностима одбрањених на Филолошком факултету у Београду од 1995–2004. године“. *Зборник Матице српске за славистику* 68 (2005а): 277–289.
- Голубовић Ана. „Библиографија докторских дисертација о словенским језицима и књи-  
 жевностима одбрањених на Филолошком факултету у Београду од 1995–2004.  
 године“. *Зборник Матице српске за славистику* 68 (2005б): 271–276.
- Пипер Предраг. „О библиографској делатности Катедре за славистику и Славистичког  
 друштва Србије“. *Славистика* IX (2005): 425–427.
- Чудомировић Биљана. „Магистарски радови о словенским језицима и књижевностима,  
 одбрањени на Филолошком факултету у Београду у периоду од 1985. до 1994.“. *Зборник Матице српске за славистику* 48/49 (1995): 203–214.
- Чудомировић Биљана. „Докторске дисертације о словенским језицима и књижевности-  
 ма, одбрањени на Филолошком факултету у Београду у периоду од 1985. до 1994.“. *Зборник Матице српске за славистику* 50/51 (1996): 261–266.

ЗЛАТОВЕЗ ПО ДРЕВНОЈ МУСТРИ: ДОПРИНОС КОМПАРАТИВНОМ  
ПРОУЧАВАЊУ СЛОВЕНСКОГ ФОЛКЛОРА  
(Љубинко Раденковић (ур.). *Заједничко у словенском фолклору: зборник радова.*  
Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 435 стр.)

Обележавање Дана словенске писмености и културе добар је повод за подсећање на „Дане словенске културе“, одржане у Аранђеловцу од 28. септембра до 3. октобра 2011, који су, ради учешћа на научном скупу организованом у оквиру ове манифестације, окупили најеминентније проучаваоце фолклора из једанаест земаља. На значај поменутог научног скупа изнова подсећа зборник радова *Заједничко у словенском фолклору*, објављен 2012. као посебно издање Балканолошког института САНУ, који је у годинама које су уследиле постао не само незаобилазна референца стручњацима из ове области, већ и добар оријентир младим истраживачима приликом сусрета са морем грађе, проблема и отворених питања у фолклору словенског народа.

Кроз двадесет и осам студија вишејезичног зборника *Заједничко у словенском фолклору*, истражен је целокупан корпус словенске народне књижевности. Иако није подељен на целине, јасно се може уочити тематски принцип редоследа студија зборника. Студије о кратким говорним облицима, народној прози, веровањима, идејном и обредном контексту, потом оне о лирским, епским, песмама „на међи“ и о казивачима и традицији преноса, повезује компаративни метод и настојање да се и на ексцерпираној грађи из словенске традиције уочи густа мрежа релација које воде не само ка заједничком источнику, већ и ка заједничком у грађи прикупљеној од казивача – савременика аутора студија.

Студије Љубинка Раденковића и Светлане Толстој (Светлана Толстая) у функцији су двоструког увода у зборник. Док Раденковић, као уредник зборника, указује на деловност и допринос компаративне методе у фолклористици, Светлана Толстој у „Аспектима, критеријумима и карактеристикама словенске културне заједнице“, на темељу језичке сродности и хришћанске традиције као најважнијих фактора словенског заједништва, започиње разматрање паралела у контексту народне књижевности Словена. Толстојева указује на „различиту тежину сличности“ обредних комплекса у оквиру сепаратних паралела, и у оквиру линије Источни – Јужни – Западни Словени, чиме је уједно истакнут и значај једног оваквог зборника који је усмерен управо ка „тежем“ истраживању општесловенске културне традиције. У оквиру поменуте студије, Светлана Толстој указује на егзактност и значај етнолингвистичког прилаза истраживању словенске духовне културе Н. И. Толстоја и његових сарадника током израде речника *Словенске старине (Славянские древности)*. Стога се значај *Словенских старина*, по речима ауторке, не исцрпљује у помоћи при оријентацији у сложеној структури словенске духовне културе, већ се огледа у добром методолошком усмерењу приликом обраде фолклорне грађе.

Полазећи од значајне систематизације народних легенди Р. Т. Кристиансена (Reidar Thoralf Christiansen), засноване на скандинавском материјалу, Кшиштоф Вроцлавски (Krzysztof Wrocławski) у студији „Словенске легенде – проблеми компаративних студија“ указује на неопходност даљег компаративног истраживања легенди у словенском фолклору, како би се решио проблем класификације овог корпуса. Као добро полазиште за истраживање које ће досегнути до заједничке основе словенских легенди, Вроцлавски

предлаже систематизацију Јулијана Крижановског (Julian Krzyżanowski), засновану на постигнућима словенских компаративних студија.

„Упућивање нечистој сили – општесловенски мотив клетве“ Људмиле Виноградове (Людмила Виноградова), прва је у низу студија зборника усмерених ка истраживању кратких говорних форми. Рад Виноградове резултат је упоредних истраживања спроведених на материјалу источнословенских, пољских и јужнословенских формула клетви, заснованих на мотиву упућивања проклетог човека у свет демона. У средишту истраживања ауторке нашли су се ликови нечисте силе који фигурирају у формулама клетви, списак увредљивих радњи, митолошка лексика коришћена у наведеном кругу клишеираних текстова, као и заједничке закономерности развоја словенских клетви у означеној тематској групи. Виноградова потврђује да се и у корпусу клетви етничка специфичност испољава у конкретизацији ликова нечисте силе, те у већој или мањој мери приликом разраде мотива повезаних са радњама ликова – наносилаца штете. Кругу кратких говорних форми припада и студија Татјане Володине (Татьяна Володина), чији је предмет компаративна анализа белоруских басми против црва у рани, у релацији према другим словенским традицијама. Захваљујући приступу који узима у обзир географске паралеле на синхронској и дијахронској равни, Виноградова уочава богатство варијаната басми против црва у рани у белоруској традицији, упркос мањој заступљености у односу на друге групе бајалица. У руској и белоруској традицији, где басме против црва у рани добијају јасну просторну локализацију и усмереност на особу, поменута ауторка уочава утицај епике. Најмање варијаната басми против црва у рани Виноградова налази у пољској традицији, док се у литванској и летонској ова басма, услед тенденције упрошћавања, приближава клетви.

Компаративни приступ истраживању бајалица чини основу рада Ичира Ита. Иако истражује један вид употребе сатор-формуле – као бајалице, Итова студија обухвата целокупан словенски културни простор, те усмену и писану традицију поменутог народа. Док, с једне стране, на Гавацкијевом трагу, потврђује одсуство сатор-формуле у усменој традицији Словенаца и Бугара, упоређивањем начина испуњавања семантичке празнине сатор-формуле у традицији осталих словенских народа, Исто уочава да се поменута формула као басма најчешће користила у српској и хрватској народној медицини. Поменутом кругу студија зборника можемо прикључити и „Сисинијеве молитве код Источних и Јужних Словена“ Татјане Агапкине и Андреја Топоркова (Татьяна Агапкина, Андрей Топорков), где се круг усменог стваралаштва, обједињеног као „Сисинијеве легенде“, сажетавља из аспекта молитве као једног од њених жанровских видова, те њене функције у словенској традицији, и шире. Проширујући претходна истраживања Сисинијевих молитви новом грађом, Агапкина и Топорков потврђују присуство демонског бића као персонификације грознице (уз варијанте имена) у целокупној словенској традицији, али налажењем сижеа о тресавници ћерке Ирода, непознатог византијској и јужнословенској традицији, још једном доводе у сумњу хипотезу о јужнословенском пореклу Сисинијеве молитве против грознице. Истражујући широк временски распон записа о Сисинијевим молитвама, аутори студије не искључују ни могућност утицаја грчких текстова на формирање њених источнословенских верзија.

Кратким говорним облицима посвећене су и студије „Словенски модел текста загонетке: могућности реконструкције“ Биљане Сикимић и „Изреке и пословице балканских Словена у објављеној Божишићевој грађи о правним обичајима“ Милоша Луковића, које се налазе у другој половини зборника. На трагу подстицаја за истраживање загонетака у студијама Савелија Сандеровича, фокусираних на народну загонетку и њен генетски код, Биљана Сикимић истражује могућности реконструкције словенског текста загонетке као целине на примерима са денотатима 'јаје' и 'дрво' ('воћка') из збирке Стојана Новаковића. У првом делу студије, Б. Сикимић систематизује компаративна истраживања загонетака од 19. века, до савремених, из којих, по значајном домету, издваја етимолошки усмерена лингвистичка истраживања загонетака. Иако приликом истраживања могућности реконструкције загонетке полази од збирке Стојана Новаковића, у настојању да се приближи моделу применљивом за анализу ширег словенског корпуса овог кратког говорног облика, Сикимић истраживање усмерава ка универзалним реали-

јама као денотатима. Док у одељку „Загонетка за ’јаје“, као заједничког чиниоца модела са наведеним денотатом налази општесловенски глагол *мешати се*, културолошки условљене разлике ауторка налази у именовану посуде и врсте течности. На примеру загонетке за ’родно дрво’ Сикимић илуструје случај превођења фолклорних текстова и прихватање књижевних текстова у оквиру словенског фолклора.

На почетку своје студије, Милош Луковић истиче актуелност проучавања паремнолошких форми у српској фолклористици последњих година и доноси преглед значајних сакупљача изрека и пословица код Срба. Истражујући Богишићев *Зборник садашњих правних обичаја у Јужних Словена*, са фокусом на питања у оквиру *Нанутка* и на одговоре информатора у вези са правним обичајима у животној пракси конкретних средина, у оквиру којих су се нашле пословице и изреке, Луковић даје значајан допринос савременој паремнологији. Компаративном анализом пословица из различитих области Балкана (Херцеговине, Црне Горе, Боке Которске, Макарског приморја, Загорја, Славоније, Срема), цитираних у Богишићевом зборнику, Луковић уочава блискост схватања основних појмова и института обичајног права Јужних Словена.

У још једној у низу студија о народној прози, Галина Кабакова разматра словенске варијанте сижеа о људском веку у усменим баснама, а њихову фреквентност уочава у фолклору Источних Словена. Искрпну анализу грађе из словенског фолклора Кабакова систематизује кроз три табеле према традицији, етапама живота, броју животиња које одражавају дате етапе, животињским врстама и дужини човековог века, као критеријумима. Ауторка уочава да су у словенском фолклору најзаступљенији сижеи са човеком и три животиње, као и да дужина људског века не варира толико међу традицијама, колико унутар саме традиције. Као пример можемо навести белоруске басне, где се дужина људског века креће од десет, до стотину и једне године. Кабакова упућује и на разлоге актуелности овог сижеа, међу којима је и идеолошки моменат разликовања својеј и туђеј.

Гордана Благојевић у студији „Женидба вилом и нерајдом: јужнословенско-грчке фолклорне паралеле“ приступа компаративној анализи сличности и разлика у обради мотива женидбе вилама и нерајадама у фолклору балканских народа, највећим делом на корпусу предања (у контексту грчке традиције – углавном са острва Хиос). Уз констатацију о већем богатству различитих мотива у вези са женидбом нерајдом у грчком фолклорном материјалу, ауторка као специфичност ове традиције издваја присуство нерајдоса који, по атрибутима који их прате, немају пандан у јужнословенском фолклору.

Ка песмама „на међи“ усмерене су студије Оксане Микитенко, Ларисе Вахњине (Лариса Вахњина) и Дејана Ајдачића. Док Оксана Микитенко истражује генетску случајност и позајмљивања у кругу украјинских, српских и пољских балада о сестри отровници, а Лариса Вахњина украјинско-пољске паралеле у народној балади „Ой сталася новина“ и динамику интеракција две поменуте традиције у пограничном подручју, Дејан Ајдачић компаративном истраживању словенских народних балада прилази из аспекта мотива заваде међу браћом, односно психолошке мотивације сукоба браће. У компаративном контексту, Ајдачић указује на одсуство балада и баладичних песама о сукобу браће у пољској усменој традицији (али и на особеност ове традиције у којој односи између сестара могу бити насилни), док, с друге стране, фреквентност балада са поменути мотивом налази у усменој традицији балканских Словена. Стога се највећи део Ајдачићеве студије усмерава ка истраживању елемената психолошке мотивације сукоба међу браћом у српским, хрватским, македонским и бугарским усменим баладама, на контекст њиховог преношења и казивачево етичко нијансирање сукоба кроз истицање разлика међу браћом.

Корпус компаративног изучавања словенских балада и епских песама обогаћују и студије Бошка Сувајчића и Лидије Делић. У студији „Типови болесног јунака у српској и бугарској усменој поезији“, Сувајчић кроз сликовито насловљене одељке – „Болест као Судбина“, „Ни зорице ни бијела данка“, „На ’ничитој земљи“, „Бол болује од љутијех рана“ – доноси прецизну типологију болесног јунака у контексту две поменуте традиције, те издваја тип грешног јунака који болест прима као праведну божју казну, рањеног/умирућег јунака, несрећног љубавника у српским баладама са иницијалном формулом „болан лежи“, односно у бугарским песмама које тематизују хајдукове предсмртне завете,

потом умишљеног болесника и Боланог Дојчина као типизираниог болесног јунака у сижеу фреквентном у балканском фолклору. Студија Бошка Сувајићића, настала истраживањем широког корпуса не само епске и баладичне грађе, већ и бајки у стиху, новелистичких, легендарних песама и носача древних обредних пракси у усменим песмама са ликом болесног јунака, сеже до откривања древних митолошких манифестација. У најстаријој варијанти песама о деспоту Вуку, коју је забележио Никола Охмућевић (а која, по мишљењу аутора студије, доноси естетски најснажнију обраду мотива завета умирућег јунака), у „лучењу душе од тела“ и везивању атрибута „небог“ за епског јунака на самрти, Сувајићић уочава древну манифестацију анимистичког аспекта, док у варијантама о Боланом Дојчину открива архаичне елементе погребног ритуала.

Студија „Чарне очи, да не би гледале: о једном епском плеоназму“, ауторке Лидије Делић, наставак је компаративног истраживања усмене епске поезије у зборнику *Заједничко у словенском фолклору*. Лидија Делић истражује разлоге због којих се мотив девојке која проклиње своје очи, а који спаја мотиве девојке у граничном простору и погледа као својеврсног канала између два света, могао наћи у песмама с ослобођењем „три синцира робља“ и онима где доминира епски јуначки, односно обредни код. Полазећи од атипичне уводне формуле „девојка је своје очи клела“ (која се, како уочава Делићева, у „класичном“ српско-хрватском и муслиманском епском корпусу и не препознаје као формула), ауторка студије преиспитује честа свођења тумачења поменутог стиха на функцију лирско-интонираног увода. Разматрајући порекло поменутог стиха у кругу епских песама о „три синцира робља“, Лидија Делић прати традицијску линију и налази да у варијанти један век старијој од Вукове песме „Стари Вујадин“ нема знамените уводне формуле, те да је она, како закључује ауторка студије, пренета у поменути песму из круга у којем доминира епски код, и то путем мотивске аналогije превођења робља у уводном сегменту.

Предмет студије Хане Хлошкове (Hana Hložková) јесте компаративна анализа словачког, чешког и моравског корпуса легенди о заспалој војсци у гори, на линији локално – регионално – универзално. Наведеном проблему Хлошкова приступа кроз одељке „Колективно историјско сећање и нарација“, „Гора као топос“, „Историјско памћење на осци: локално – регионално – народно“, „Од сакрализације до профанизације“, те у контексту циклуса о заспалој војсци у гори у записима католичког кнеза и полихистора Андреја Кмета. Студија Андреја Мороза (Андрей Мороз), „Легенда о жртвованом јелену. Ка питању могућих извора“, која се тематски и методолошки надовезује на студију Хане Хлошкове, истражује географску распорострањеност легенде о јелену који себе добровољно приноси на жртву, те њене паралеле са писаним изворима – византијским и словенским хагиографским списима, као и ранохришћанским житијима светаца, у којима аутор налази изворе ове легенде.

Истраживање чешко – словачко – пољских релација у коледарским песмама из угла етномузикологије и тектонске компаративне методе, предмет је студије Вере Фролкове (Věra Frolcová), прве у кругу о усменој лирици у зборнику *Заједничко у словенском фолклору*. Релације између три поменуте традиције коледарских песама Фролкова анализира кроз однос текста, мелодије и метричко-ритмичке структуре, преко критеријума сродности текста и такта, истих текстова на другу мелодију, те контрафактуре.

Представама о смрти у језику и фолклору Словена посвећене су студије Катје Михаилове (Катя Михайлова) и Ирине Ковал-Фучило (Ирина Коваль-Фучило). У оквиру своје студије, Катја Михаилова приступа анализи идеја и представа о смрти и умирућем у језику и фолклору Бугара и Пољака из угла етнолингвистичко-фолклорних и компаративних истраживања, уз настојање да укаже на сродност у погребној обредној пракси, те у погребним песмама, тужбалицама, коледарским и просјачким песмама поменутих традиција. Студија „Источнословенска нарицања: начини предаје (поглед унутар традиције)“ Ирине Ковал-Фучило посвећена је питању преношења вештине нарицања, текстова тужбалица и њихове мелодије у контексту украјинске, руске и белоруске традиције. Разматрајући зборник Илариона Свенцицког с почетка 1912. године и касније, савремене записе, Ковал-Фучилова уочава измене у предаји традиције, чији узрок лежи у промени начина живота. У оквиру савремених записа тужбалица које анализира поменути ауторка,

међу грађом из украјинске и белоруске традиције нашле су се и пародије тужбалица, од којих се, као фреквентне, могу издвојити оне о злој ташти. Пут преношења традиције предмет је и студије Танаса Вражиновског, инспирисане радом Кишиштофа Вроцлавског о Диму Стенкоском, а настале на темељу вишегодишњег теренског истраживања у охридском селу Пештани, родном месту поменутог казивача. Полазећи од релације отац – син (Димо Стенкоски – Јордан Стенкоски) приликом анализе пута преноса репертоара прича у породици, Вражиновски издваја фазе у процесу преноса традиције (појаву синовљевог интересовања за слушање прича, синовљев интерес за учење прича, фазу свесног учења очевог репертоара, богаћења репертоаром других казивача и, као завршну, фазу када млади казивач постаје комплетан интерпретатор, ослобођен очевог утицаја). Иако је указао на значајну улогу породице као микорколектива за преношење и чување прозне традиције, Вражиновски је, у завршном делу рада, са жаљењем констатовао прекид пута преноса репертоара прича у породици Јордана Стенкоског, услед изостанка наследника који би продужио очеву традицију казивања.

Завршни део зборника посвећен је кругу веровања. Аутор Жарко Требјешанин се у студији „Симболика снова – неке српско-руске паралеле“ усмерава ка опису текста, контекста сна и његовом народном тумачењу, као виду фолклора. Иако полази од заједничког веровања о природи сна, његовој пророчанској моћи и представи о сну као еквиваленту смрти у српском и руском фолклору, Требјешанин уочава различито значење симбола-предзнака у контексту наведених традиција. Илустративни примери супротности у погледу тумачења предзнака у сну су пала пећ, нова кућа или цвеће који су код Руса негативан, а код Срба повољан знак. Иако признаје да се анализи разлика у тумачењу снова словенских народа треба приступити са дозом опреза, јер је могуће да се на већем узорку почетна теза оповргне, Требјешанин својом студијом потврђује да значај проучавања народног тумачења симбола сна превазилази оквир упознавања једног особеног фолклорног жанра, те његова студија представља допринос откривању древне слике света и митске логике на којој она почива.

Марфа Толстаја (Марфа Толстая) у студији „Из карпатско-јужнословенских паралела: веровања о првим пролећним птицама“ истражује народна веровања широко распрострањена међу Лужним Словенима, карпатским Украјинцима и у несловенској традицији са Кавказа, према којима је лош знак чути први пролећни пој птица „наште срца“. Поменута веровања тичу се разних птица – кукавице, пулавца, голуба, грлице, сенице, али и оних које у народној традицији готово увек имају позитивно значење – славуја, ласте и роде. Неке птице не ваља да преваре или омрсе човека, те, да би се предупредила штета коју ово веровање носи (болест током целе године, смрт неког од укућана, грозница), како уочава Толстаја у корпусу грађе коју истражује, ваља се осигурати од преваре – појести залог-два хлеба. Поред занимљивих података којима по аналогном значењу проширује веровање о првим пролећним птицама, студија Марфе Толстаје открива архаични слој гледања на природу присутан у наведеном веровању, као и његову заједничку негативну конотацију у словенском (и ширем) контексту. По предмету истраживања, на поменуте студије се надовезују „Симболика змије у народној традицији балканских Словена“ Бојана Јовановића, „Митолошки елементи у словенским народним представама о жаби“ Љубинка Раденковића и „Универзално и специфично у семантици назива за боје у словенском фолклору“ Људмиле Поповић. Полазећи од двојаког човековог односа према змији у фолклору балканских Словена („добра за мишљење“ и гадуља), условљеног њеном хтонском и овоземаљском природом, преко поливалентне симболике змије у народној традицији и бројних веровања и обредних садржаја везаних за змију, Јовановић компаративном анализом традиција словенских и индоевропских народа настоји да открије порекло ових представа. У одељку „Несвесни образац“, Бојан Јовановић кроз паралеле у словенској традицији, уз узимање у обзир локалних варијаната народних веровања о змији, доказује да у представи о змији преовладава симболика општег архетипског значења. Архетипска порука о змији чита се, према Јовановићу, на основу филогенетског искуства, али и на основу онтогенетских претпоставки за индивидуални доживљај. Предмет студије Љубинка Раденковића су народна веровања и предања словенских народа о жаби, као значењски оквир за њену улогу у народним приповеткама. Полазећи од



символике у словенској традицији, предања о постанку жабе, преко табуа и регулисању односа човека према жаби, погубљења жабе у чешким тројичким „краљевским“ обредним играма, гатања и магијских поступака са жабом, Љубинко Раденковић студију завршава обимнијим одељком о сужеу демонолошких предања грађеном по мотиву бабицења демонолошком бићу, које се најчешће показује у виду жабе.

Први одељак студије Људмиле Поповић је полемичког карактера, те се у њему прегледају позитивне и негативне стране универзалне категоризације боја, настале на темељу теорије Брента Берлина и Пола Кеја. Подстакнута савременим когнитивистичким истраживањима (Mac Laury 1999, Lyons 1999), као и новијим истраживањима боја у српском језику (Илић 2011), Људмила Поповић се у својој студији опредељује за анализу изофункционалности боја с обзиром на атрибут сјаја. Анализирајући називе за боје у српском, руском и украјинском фолклору, Поповић закључује да примери из словенског фолклора, као што су „бел-лазоревој цветок/платок“ или сив-зелен соко, оспоравају универзалну категоризацију, те да називи за боје у словенском фолклору чине јединствен систем који је заснован на опозицији 'сјајно' – 'без сјаја', а која, како закључује ауторка након опсежне анализе грађе из словенског фолклора, лежи у основи заједничког хоризонталног и вертикалног модела света чији се рефлексии могу наћи у обредним и лирским митским песмама Словена.

Истраживање заједничког у словенском фолклору заокружује студија „Словенство у анегдотама XIX века“ Бранка Златковића. На основу разноврсних анегдотских садржаја, традицијских и мемоарских казивања, Златковић указује на сложену рецепцију идеје словенског заједништва, која се креће у распону од одушевљења, преко критичког сагледавања, до резигнације.

Било обимом истражене грађе, било савременим методолошким приступом теми, студије зборника проширују сазнања о заједничком у словенском фолклору. Разноврсност истражене грађе сублимирана је у нимало случајно изабраној илустрацији на корицама. Мотив веза са Руског севера симболички одражава не само мотивацију настанка једног од најобимнијих вишејезичких зборника о словенском фолклору, већ и древну мустру – заједничку основу и „ланчисти бод“ истраживања која су у оквиру њега публикована. Указавши на нове, различите начине испољавања јединствене слике света словенске културе, студије зборника су потврдиле актуелност компаративног истраживања словенског фолклора и дале добре смернице за даља сагледавања комплексне теме заједничког у словенском фолклору.

Мирјана Бојанић Ђурковић

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за српску и компаративну књижевност

mirjanab027@gmail.com

UDC 81'42(049.32)

Јелена Јовановић Симић, Радоје Симић. *Вербатологија*

(лингвистичке основе науке о вербализацији света).

Београд: НДСЈ – Јасен, 2015, 374 стр.

Први део монографије *Вербатологија* Јелене Јовановић Симић и Радоја Симића посвећен је досадашњим истраживањима на пољу наратологије, приступима жанру и жанристици, односу између текста и дискурса и проблемима анализе текста. Други део књиге је посвећен вербативу и састоји се из три веће целине које се даље разгранавују, а то су *Опита разматрања*, *О смислу излагања* и *Вербатив и жанр*.

На самом почетку књиге аутори дефинишу вербализацију као специфичну врсту симболизациске делатности чије је средство језик, а основни облик вербализације називају вербативом. Према ауторима, видне су две перспективе из којих се мора посматра-

ти симбол: једна је производно-структурна, а друга употребно-прагматичка. Повезати те две перспективе значи анализирати симболички процес.

*Вербатологија* је настала из дугогодишњег, како аутори кажу, „више узгредног него систематичног интересовања“ за лингвистику текста, за наратологију и за жанристику. Аутори примећују да се ове дисциплине могу даље развијати „ако се поставе на довољно сигурне и пре свега јединствене теоријске темеље, што је могуће једино ако се посматрају на лингвистичком тлу“. Да би се лингвистика текста и наратологија развијале, мора се одговорити на питање основних појмова и полазних јединица, њиховог положаја у структурама вишег реда, као и функције у тим структурама. Западна наука није пружила одговоре на ова питања, а руска јесте само делимично, јер су се руски лингвисти још половином XX века заинтересовали за основну јединицу надреченичног нивоа. Аутори *Вербатологије* смело констатују „да се може доћи до структурне дефиниције текста, а да се у томе мора поћи од специфичних основних јединица и њиховог понашања. Кључно место у свему има појам ‘вербатива’ – живе ћелије текста, из које се излива, и у коју се улива његова комуникативна енергија, и жижна тачка у коју се сливају и све остале структурне јединице текста“. Према ауторима, „нема успеха док се не крене са нулте линије систематски – у свим релевантним правцима: како према ‘наратологији’, тако и према ‘дескриптологији’, ‘аргументологији’, ‘интерпретологији’ или сл., дакле: према свим релевантним врстама вербалне активности – уз ваљано вредновање и међусобно поређење резултата. А ту нулту линију за ове дисциплине, или ову дисциплину, ако општи истраживачки програм обухватимо једном дисциплином (*вербатологијом*), представљају лингвистичка истраживања језика на датом структурном нивоу, у којима се заправо сучељавају све разноврсне идеје о језику и његовој природи“.

Термин *вербатологија* аутори су начинили према *вербативу*, као што је термин *наратологија* створен према *наративу*.

Прво поглавље књиге носи наслов Увод (стр.25–241). Подељено је у три веће целине које се даље разгранавају и групишу. Прва целина је насловљена *О досадашњим истраживањима* (25–87), друга: *О тексту и дискурсу* (87–182), а трећа *Проблеми анализе текста* (182–241).

У првој целини *О досадашњим истраживањима* представљају се нека важнија досадашња истраживања о наратологији и жанристици. Аутори нису задовољни досадашњим достигнућима наратологије због тога што се она, по њиховој оцени, углавном бавила техничким детаљима изградње текста и односа између адресанта и адресата. Није се стизало до унутрашњих механизма егзистенције текста и његовог функционисања као средства комуникације. Затим се приказују истраживања Ж. Женета (1998), М. Бал (2000), В. Шмита (2008) и П. Абота (2009). Анализа ових истраживања спроведена је проицљиво, критички и објективно. У њој се износе бројне оцене, дискутује се о чињеницама и поставкама, а на крају се износе општи закључци о досадашњим испитивањима у оквиру наратологије. Сви аутори се слажу да је предмет наратологије приповедни текст, али се не слажу у вези с тим да ли само приповедни текст, шта је у ствари приповедни текст, и докле сеже наратологија. Аутори *Вербатологије* истичу и да нема општег слагања око опсега основне јединице приповедног текста или минималног ‘наратива’, али се теоретичари слажу око њеног квалитета. ‘Микронаратив’ се у литератури по правилу пореди са реченицом. Међутим, за лингвисту се овде отвара нови проблем: постоје различите врсте реченица, па ће лингвиста, уколико прихвати став наратолога, морати да се одлучи коју ће врсту, или које врсте, сматрати ‘микронаративом’, које пак ‘микродескриптивом’, ‘микроаргументативом’ и сл. Наратологија је, како истичу аутори *Вербатологије*, без обзира на повремене искораке, ипак конципирана као једна од књижевно-теоријских дисциплина, чак се у многим детаљима са књижевном теоријом у доброј мери слаже – и у темама и у погледима. „Додирне тачке са лингвистичким темама често блесну као варнице у расправи, али се ретко границе прекорачују да би се дубље истражила нека од битних питања.“

Критикујући досадашња истраживања и сумирајући њихове резултате, аутори, истовремено постављају и циљеве свог истраживања. „Нас као лингвисте занима један важан проблем наратологије – језичка потка приче. И друго, нас не занима само ‘прича’

као уметничка појава, нити само прича уопште, него и све остале форме употребе језика истога структурног нивоа. Нашавши се на тим позицијама, принуђени смо на фронтални приступ тексту, на издвајање и класификацију елементарних, другостепених итд. (ако постоје, а и то је битно расправити) јединица из којих је састављен текст, и на начин уградње њихове у целину. Најважнији проблем који нас занима – јесте стратификација текста, у овом случају приповедног, издвајање и класификација јединица из којих се састоји, као и поступака изградње јединица различитог структурног нивоа, а и текста као целине.”

У наставку текста, аутори су се фокусирали на жанристику. На самом почетку критикују поделу на родове и врсте и задржавају се на опсервацијама И. Тартаље, Д. Иванића, Р. Животића, Д. Славковића, а затим се детаљнија пажња посвећује представницима руске школе – В. Виноградову и М. Бахтину. Потом се, у постбахтинска истраживања, укључују погледи В. В. Дементјева, Т. В. Шмељова, посредно А. Вјежбицке.

Након тананих анализа и удубљивања у основне поставке наведених аутора о жанристици, Ј. Јовановић Симић и Р. Симић запажају немоћ жанристике (генеологије) да прецизно одреди и дефинише свој предмет и истраживачку методологију. Међутим, генеолози су покренули важна лингвистичка питања која траже подробно и помно истраживање. Она се у основи могу груписати око разноврсних текстовних облика. Аутори сматрају да би у истраживању било оправдано поћи од најмањих, минималних облика – који се очито подводе под појам ‘говорног жанра’, па ићи према сложенијима, какав су опис, приповедање, интерпретација, аргументација итд.

У целини књиге *О тексту и дискурсу* аутори се, на почетку, питају шта је текст и може ли он предствљати надреченичну језичку целину. Ишчитавају енциклопедијске речнике Р. Симеона, Д. Кристала, као и Тресков речник. Запажају да је проблем структуре текста нерешив док се не упусти у његову анализу, тј. док се не покуша разложити га на неке састојке који су издвојиви из целине, одредиви по природи и функцијама у изградњи текста. Размишљања о тексту као језичкој јединици аутори настављају износећи ставове Н. С. Валгине, која текст дефинише као функционално, садржински и структурно заобљену говорну целину, учвршћену ауторском модалношћу и посебно се задржавају на њеним схватањима о јединицама текста, о две линије приступа структури текста, о прагматичкој усмерености текста и прагматичкој усмерености аутора, о *комуникативном континуитету*, о целовитости текста итд. Аутори наглашавају она размишљања Валгине која ће им бити корисна у даљем истраживању, а истичу и она са којима се не слажу.

Део књиге посвећен дискурсу започиње изношењем бројних схватања различитих аутора о томе шта је дискурс и какав је његов однос према тексту. Јасно је да се дискурс може дефинисати једино у односу на текст, као појмовна варијанта или појам теоријски зависан од текста. Аутори издвајају и једну посебну употребу термина *дискурс* која се не наводи у литератури, а која је све присутнија у културној комуникацији. Примера ради, говори се о ‘политичком дискурсу’, ‘балканском дискурсу’, ‘сценском дискурсу’, ‘идеолошком дискурсу’, ‘јавном дискурсу’ (о ‘родно обележеном дискурсу политике у Србији’, ‘дискурсу о Европској унији’), ‘криптографском дискурсу’, спортом дискурсу итд. Тако употребљен термин ‘дискурс’ значи заправо целокупност језичке продукције одређене врсте или у одређеној области општења.

На крају прегледа аутори закључују да ће текст и дискурс сматрати синонимима, а изношења ставова у прегледу јасно на тај закључак упућују, па он није неочекиван.

Општа начела о врстама текстова у књизи се износе кроз размишљања К. Билера, Ч. Мориса, В. Виноградова, М. Н. Кожине. Затим се прелази на подробнију анализу руских истраживања о врстама текстова. Наводе се ставови Н. С. Валгине, Т. Трошера, О. А. Нечајева и дискутује се о њиховим поделама текстова. На крају се закључује да је вредност тих истраживања врло висока, а лежи већим делом у другој равни од оних у западној литератури. Аутори закључују да су, без сумње, приповедање, опис и расуђивање, онако како их види Н. С. Валгина, заиста основне вербално-комуникативне ‘радње’ којима је окарактерисано језичко понашање људи. ‘Констатовање’ и ‘наредба’ (о којима говори Т. Трошева) такође спадају у основне радње, али није јасно јесу ли то равноправни појмови са прва три наведена или представљају њихове подврсте. Аутори долазе до закључка да је врста излагања заправо текстовна форма која има своје конструктивне одлике и по

њима ју је могуће идентификовати у конкретном тексту. Они деле текстове у следећих 5 основних група: 1) саопштити, констатовати (опис); 2) испричати, насликати (приповедање); 3) упоредити, резимирати, уопштити (дефинисање, објашњење); 4) аргументовати, доказати, оповргнути, раскринкати (аргументовање, расуђивање); 5) подстаћи, молити, наредити (инструисање). Аутори су инспирисани ставом о томе да је (минимални) исказ основна ћелија како функционалног тако исто и структурног устројства текста ако се, како кажу, „помно прати његова улога у формацијама вишег ранга.” Као велику слабост руских истраживања оцењују њихову немоћ да дефинишу језичке структурне форме утврђене као ‘функционално-смиасони типови речи’, које се углавном могу идентификовати као ‘врсте излагања’. Аутори мисле да „без дефинисаних јединица није могуће вршити анализу текста према евентуално датим инструкцијама о њиховој природи. Излази да опис и приповедање, као и расуђивање – у својој основи имају речи, тј. чланове исказних форми употребљене у разноврсним комуникативним функцијама, али нису идентификабилне више јединице у којима оне испољавају своја својства.” Као свој задатак истичу испитивање могућности идентификовања тих јединица, одређивање улоге исказних форми у односу на њих и у односу на текст, и евентуално показивање могућности анализе текста по том методолошком моделу.

Потпоглавље *О тексту и дискурсу* завршава се извођењем закључака до којих су аутори дошли пажљивом анализом досадашњих истраживања углавном руских аутора. Запажа се да теорија текста/дискурса углавном није далеко одмакла у покушајима разрешења компликованих проблема које је пред науку поставила. За истраживање спроведено у овој књизи значајне су следеће чињенице. У аналитичкој перспективи посматран, текст се разлаже на мање јединице. Минимална јединица текста јесте исказна форма – слободна јединица споразумевања способна да у датој ситуацији пренесе извештај уз учешће, али и без помоћи суседних јединица истога реда. Сем минималне, постоје и јединице другог, трећег итд. степена оличене у целинама на које је текст већ на први поглед разложив (али само површински): то су параграф, поглавље, одељак итд. Тематска повезаност јесте суштинско обележје текста, док структурна обележја нису обавезна. Основна јединица текста јесте реченица/исказ, дакле највећа ‘језичка’ јединица, која у тексту преузима улогу минималне структуре. „Отприлике се”, кажу аутори, „може претпоставити да тематско-ремаатском саставу исказа одговара такође парна структура међуисказне или сложене синтаксичке целине: диктум–модус. Диктум извештава о теми споразумевања, а модус садржи коментар уз тему.”

У потпоглављу *Проблеми анализе текста* износе се поставке о фрази, исказу и тектеми, а у вези са исказом говори се о врстама исказа, о констатацији и о индикацији. Главне поставке о фрази представљају се кроз схватања Л. Блумфилда и кроз различите приступе проблему Б. Милетића и А. М. Пешковског. По Пешковском и по Милетићу, интонација је средство уобличиња фразе. Разлика у приступу том проблему ипак је међу њима велика: Милетић мисли да је фраза исечак говора између две паузе, било релативне или апсолутне. Пешковски пак сматра да су релативне паузе унутарфразна појава, и да је фраза, према томе, језичка јединица ограничена апсолутним паузама. Аутори истичу да ће о фразној структури говорити као о основици структуре говора и текста, али и као о основној ћелији у којој је могућа хијерархизација елемената, истицање једних а потискивање других у позадину.

Затим се, детаљније него о фрази, говори о исказу. Аутори констатују да „елементарним састојком текста ваља сматрати исказ: једночлану или вишечлану смисаоно заокружену форму, која је изговорно аутономна, дакле омеђена паузама. Ово би могло бити полазиште у дефинисању композиције текста. Текст је – из тог угла посматран – лингвистички организован низ исказних форми.” Аутори сматрају да су исказне форме описиве и класификабилне по својим структурним и функционалним својствима.

*Констатација* се дефинише као уређена исказна форма састава Т + R (тема + рема) са јасним смислом. Закључује се и да вишечлани исказ и свака реченична форма без обзира на број саставних делова спадају у *констатације*.

Тектеми се пак приступа као исказној форми укљученој у текст и прилагођеној статусу и функцији члана текстовне структуре. Да би се добро разумело полазиште аутора, важно је нагласити још један њихов закључак о односу између исказа и тектеме:

„Слободан исказ, ванконтекстуално позициониран, јесте заправо текст, док текстема, контекстуализирани исказ, није текст, већ његова саставница суптекстовног састава. А текст, овако схваћен, чине (а) самостално употребљен исказ, и (б) низ међусобно смираоно или и обликом повезаних исказа.”

Све ово је било потребно да би се дошло до другог поглавља књиге посвећеног вербативу. У овом поглављу говори се о начину излагања, о смислу, о природи вербатива, структурној основи вербатива, о смислу излагања, о односу између вербатива и жанра.

Аутори су вербатив схватили као јединицу „која има структуру фразе (биномне или полиномне форме), у којој се испољавају симптоми ‘врсте излагања’. У његовом се оквиру реализује ‘тематска прогресија’ и формира смислена порука.” Вербатив би, наглашавају аутори, „био скупни назив за све форме у којима се остварује ‘смираона прогресија’ – за вишечлане исказе, ‘фразне структуре’, као и за низове исказа, мултисентенцијалне ‘фразне целине.’” Вербатив је лингвистичка јединица са сопственом структуром која је носилац смисла и комуникативне функције. Он чини структурну хелију текста у чијем се оквиру остварује ‘тематска прогресија’ или ‘кретање значења’.

Аутори су у завршном делу *Вербатологије* желели да на језичкој грађи испитају своје разумевање вербатива. Изнели су жанровско-мотивски састав романа *Корени Добрице Позића*. Њихове сложене теоријске анализе изнесене у претходним деловима књиге захваљујући овој анализи постале су јасније и прегледније. Анализа *Корена* је конципирана као примена размишљања аутора о састојцима текста, његовој природи и функцијама, тј. о саставу и унутрашњим својствима текста.

Књига се завршава листом од 35 извора и списком литературе који броји неколико стотина библиографских јединица.

Да сведемо. *Вербатологија* Јелене Јовановић Симић и Радоја Симића у сваком смислу представља вредно научно дело. Пре свега, дело је оригинално. Схватања аутора о вербативу и вербатологији надовезују се на досадашња научна достигнућа, али представљају оригиналан допринос науци. И у садржинском, и у методолошком, и у термилошком смислу, ова књига донела је нешто ново српској лингвистици. Аутори су убедљиво показали како досадашња истраживања о тексту (у оквиру наратологије и жанристике) даље не могу да се развијају без помоћи лингвистичке методологије. Основна јединица текста без лингвистичких знања не може се сагледати на суштински начин, јер стручњак за књижевност тешко може разумети све аспекте подела реченица и садржаја који се њима исказују. Било је време да се лингвисти укључе у ова истраживања и да унапреде знања о природи текста, жанра, начина излагања проналажењем суштинске, садржинске, смираоне јединице текста. Такав приступ је много деликатнији од идентификације формално-структурних јединица.

Вредан је пажње и начин на који аутори *Вербатологије* опште са ауторима на које се позивају. Њихов приступ је објективан, критички, активан и истраживачки. Упадљива је предност коју дају руској литератури у односу на западну, али су непристрасни и у анализи схватања руских аутора. Немају ауторитете на које се угледају и чија би мишљења некритички прихватили, али су спремни да похвале и понеку поставку коју прочитају код аутора које не уважавају у нарочитој мери. Извлаче из литературе оно што је важно за оригиналне поставке и читаоца успешно воде узбудљивим путем грађења сопствених закључака од идеје коју добију од неког аутора, преко њене обраде и уклапања у систем других идеја и чињеница, до доношења коначног закључка и до њене провере и примене на примерима. Читаоца има утисак како мисао о вербативу и вербатологији расте од прве до последње странице, без предаха.

Књига је написана изузетним научним стилем. Увек је јасно када аутори износе туђе мишљење, а када представљају сопствена запажања и закључке. Многе појаве су дефинисане, и то прецизним дефиницијама којима се нема шта додати ни одузети. Нека поглавља се завршавају закључцима које и ауторима и читаоцу помажу да систематизују чињенице добијене у поглављу и да из њих извуку оно најважније, што повремено представља увод у ново поглавље. Велики број примера олакшава сналажење у књизи, али и инспирише на даља истраживања.

Размишљања изнесена у монографији представљају постављање темеља вербатологије. Значај ове књиге је и у томе што се у њој постављају бројна питања која инспиришу на даља размишљања и истраживања. Зато ће ова књига имати своју будућност.

*Рајна Драгићевић*  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет  
 Катедра за српски језик  
 rajnad@yahoo.com

UDC 811.163.41'36:811.161.2'36(049.32)

Људмила Поповић. *Контрастивна граматика српског и украјинског језика: таксис и евиденцијалност*. Београд: САНУ, Одбор за српски језик у поређењу са другим језицима, 2014, 446 стр.

Књига коју приказујемо четврта је самостална монографија Људмиле Поповић. Упознавање са насловима монографија: *Епистоларни дискурс украјинског и српског језика* (2000), *Фокусна перспектива украјинске књижевности* (2006), *Језичка слика стварности. Когнитивни аспект контрастивне анализе* (2008), *Контрастивна граматика српског и украјинског језика: таксис и евиденцијалност* (2014) говори нам о ширини ауторкиних интересовања, а упознавање са њиховим садржајем, анализом и закључцима који су у њима представљени – о минуциозности и дубини са којим Људмила Поповић приступа својим истраживањима украјинског и српског језика. Такав приступ својствен је и последњој монографији у којој ауторка представља своје заокружено истраживање двеју узајамноповезаних језичких појава чији су поједини елементи били предмет ранијих истраживања, али које тек у овој монографији, како с тачке гледишта њихове семантике, тако и с обзиром на њихов формални израз, бивају описане и анализирание као функционално-семантичке категорије.

Након што је у уводном поглављу представила кратак критички осврт на претходна истраживања – од првог дефинисања таксиса као глаголске категорије од стране Р. Јакобсона, преко широког схватања ове категорије у оквиру функционалне граматике А. В. Бондарка, до увођења појма валентног таксиса код В. С. Храковског као представника Петербуршке аспектолошке школе, Љ. Поповић на почетку оног дела монографије који се односи на таксис дефинише ову категорију као функционално-семантичку категорију која обухвата средства морфолошког, лексичко-семантичког и синтаксичког нивоа у функцији исказивања узајамне темпоралне оријентације главне и зависне ситуације и приступа анализи ове категорије у српском језику (поглавље „Таксис у српском језику“). Ослањајући се на систем таксисних значења која је издвојио В. С. Храковски, ауторка у одељку „Таксисне конструкције у српском језику“ разликује примарни и секундарни таксис (секундарни подразумева усложњавање таксисних конструкција другим семантичким односима), као и невалентни и валентни таксис (код последњег ситуације заузимају валентна места различитих предиката, пре свега специјализованих таксисних глагола). С обзиром на међусобни темпорални однос ситуација издвајају се антериорност, симултаност и постериорност са својим типовима. У овом делу монографије посебно се, као граматичка таксисна средства, односно својеврсно морфолошко језгро ове категорије, анализирају глаголски облици у релативној употреби. Иако је овај аспект категорије таксиса (додуше, у другачијим терминима) прилично подробно обрађен у радовима српских лингвиста, Љ. Поповић показује да нису исцрпљене све могућности њихове анализе, те да поглед из друге перспективе, са аспекта таксисних односа, може довести до нових закључака, који допуњују и прецизирају већ постојеће. Тако, на пример, ауторка долази до закључка о неопходности раздвајања две функције плусквамперфекта – функције исказивања прекинуте започете ситуације и функције дезактуализације резултата претходне радње – из једне функције, функције означавања радње чији је резултат у међу-



времену поништен другом радњом, коју су издвајали ранији истраживачи. Када је о плусквамперфекту реч, Љ. Поповић такође сматра да у оквиру функције специфичног евоцирања ситуационог фона треба издвојити посебне функције – функцију регресивне актуализације, топикализације и дигресивну функцију.

У наредном одељку (II) „Невалентни примарни таксис“ – анализира се најпре изражавање таксиса (II 1.) anteriornosti – неутралне, дисталне, контактне и прекинуте, затим (II 2.) simultанности – потпуне и делимичне, и, на крају, (II 3.) posteriornosti – са прекидом, неутралне, контактне и дисталне, у временским зависносложеним реченицама, конструкцијама са герундима и конструкцијама са девербативима. Када је реч о зависносложеним реченицама, Љ. Поповић разликује два типа везника: профилисане (специјализоване за изражавање једног одређеног типа таксисног значења) и непрофилисане, а затим их анализира у оквиру сваког таксисног односа понаособ с обзиром на комбинацију видско-временских облика глагола у главној и зависној клаузи, као и с обзиром на присуство допунских средстава која функционишу као темпорални квалификатори или спецификатори таксисног односа, као и с обзиром на линеаризацију синтаксичке структуре. И овде ауторка на основу fine, детаљне анализе долази до аутентичних закључака, као што је онај о употреби везника *откад(а)* у каузалном значењу или различитости типова таксисних односа у конструкцијама с везиком *пре него што* и везницима *док*, *докле* с експлетивном негацијом. Када је реч о конструкцијама са девербативима, на тип таксисног односа указују пре свега предлози, који такође могу бити профилисани и непрофилисани, док је за конструкције с герундима такав показатељ перфективност/имперфективност герунда и линеаризација синтаксичке структуре. Посебан одељак (II 4.) у овом делу монографије посвећен је таксису при понављању ситуација. У вези с тим нарочито нам се интересантним чине закључци о функционисању потенцијала као основног средства изражавања таксисног односа при понављању ситуација у прошлости, који бацају ново светло на овај, када је у питању српски језик, функционално богат глаголски облик.

У трећем поглављу „Невалентни секундарни таксис“ Љ. Поповић обрађује конструкције у којима су нетемпорална значења (узрок, намера, последица итд.) примарна, а таксисна пропратна. И овде се, зависно од примарног значења, издвајају зависносложене реченице, конструкције са герундима и конструкције са девербативима, те анализирају комбинације видско-временских облика глагола у главној и зависној клаузи, уз указивање како и који типови таксисног односа се пропратно реализују уз одређена нетемпорална значења (рецимо, у намерној реченици може се остваривати само таксис posteriornosti, док се при примарном изражавању узрока секундарно могу реализовати сва три типа таксиса). Затим у поглављу „Валентни таксис“ Љ. Поповић даје класификацију глагола с обзиром на темпоралне карактеристике њихових актаната (унутрашњих предиката) и за сваку групу указује која се таксисна значења исказују у комплементној клаузи, опет с обзиром на видско-временске облике глагола у њој и у управној клаузи. Посебно се анализирају специјализовани таксисни глаголи (*претходити*, *следити/уследити* и *пратити/пропратити*).

Наредно поглавље „Таксис у украјинском језику“ структурирано је на исти начин као претходно, посвећено српском језику – с обзиром на издвојене типове таксисних значења, што је у овој монографији први пут урађено за украјински језик. Љ. Поповић истиче да се у оба језика изражавају исти типови и подтипови таксисних односа, али да постоје и разлике чија је суштина пре свега у коришћењу различитих формалних показатеља ових односа. На fine разлике које постоје између украјинског и српског језика ауторка указује у самој анализи украјинских конструкција којима се изражавају таксисна значења, као и на крају књиге, у закључном поглављу.

Други део монографије посвећен је евиденцијалности, коју Љ. Поповић посматра као функционално-семантичку категорију која обухвата средства различитог нивоа у функцији указивања на извор информације која се преноси. Ауторка наглашава везу ове категорије са категоријом таксиса, тачније валентним таксисом – обе категорије реализују се у зависносложеним реченицама са комплементном клаузом. У првом поглављу овог дела одређују се особености евиденцијалности као појмовне категорије, пре свега њена



веза са епистемичком модалношћу, где ауторка показује и доказује да једни те исти маркери могу бити показатељи и евиденцијалности и епистемичке модалности у зависности од тога да ли на извор информације упућују самостално, али и од типа извора информације. На семантичком плану Јб. Поповић разликује нулту евиденцијалност (информација која се преноси маркира се као непосредно доживљена), инференцијалност (информација се маркира као таква до које се стиже логичким закључивањем на основу расположивих симптома ситуације) и рапортивност (информација се преноси из друге руке).

У украјинском и српском језику, као и у већини словенских језика (осим бугарског и македонског), функционално-семантичко поље евиденцијалности нема морфолошко језгро. Евиденцијалност се у њима реализује претежно лексички, али, како истиче Јб. Поповић, код појединих граматичких категорија граматичко значење се преклапа са евиденцијалним обертонима, односно има евиденцијалну екстензију. Евиденцијалне екстензије граматичких категорија анализираних језика припадају периферији поља евиденцијалности, од које ауторка и започиње своју анализу, којој је посвећено одељак „Евиденцијалност и граматичка значења у српском и украјинском језику“. Као такве категорије Јб. Поповић издваја и анализира у оба језика: комплементну клаузу (где се управо укрштају валентни таксис и евиденцијалност), глаголске категорије вида, акционалности и времена, номинализације (у функцији субјекта клаузе), пасивне и квазипасивне конструкције, модалност (поједини модални глаголи у синтаксички везаним структурама) и сл. Овакав приступ представља несумњив допринос не само проучавању евиденцијалности, већ и свестранијем опису поменутих категорија. Посебан одељак (XI), посвећен је односу деиксе и евиденцијалности, где је од значаја тзв. релативна деикса, у којој се као кључни фактор издваја посматрач, који се, пак, може довести у везу са посведоченошћу радње.

Најзад, поглавље „Уводне речи и конструкције као показатељи евиденцијалности“ посвећено је лексичким маркерима евиденцијалности. Ову функцију Јб. Поповић уочава у речима и конструкцијама као што су *чини ми се, изгледа, по мом/твоом... мишљењу, види се, очигледно, сасвим сигурно, ипак, као што је познато* у српском, односно *здається, напевно, на мою/твою... думку, видно, очевидно, напевно, все-таки, як відомо* у украјинском језику, као и код уводних конструкција са глаголима говорења, мишљења и перцепције. У последњем поглављу који преходи закључку „Рапортивна евиденцијалност у српском и украјинском језику“ анализирају се типови ове врсте евиденцијалности с обзиром на епистемичке обертоне који се у издвајају у одговарајућим исказима. Ауторка разликује ауторапортивну, одређенорапортивну и неодређенорапортивну евиденцијалност.

Монографија Јб. Поповић *Контрастивна граматика српског и украјинског језика: таксис и евиденцијалност* представља, дакле, комплексну анализу у којој су парцијална сазнања из области сличних проучавања украјинског и српског језика преосмишљена, допуњена и уобличена у целовите системе. Овакав приступ, у коме су обједињени различити нивои, уз контрастирање чињеница уочених у анализираним језицима, омогућава ауторки изношење низа аутентичних закључака, од којих смо у овом приказу поменули само неке. Актуелност тематике, ширина обухвата материјала, оштро око ауторке које уочава и најмање нијансе, дубина анализе, која је систематично представљена у једном концизном и доступном излагању – све то препоручује приказану монографију, не само онима који се баве лингвистичком славистиком. Верујемо да ће она представљати инспирацију за даља истраживања, како појединих питања повезаних са категоријама таксиса и евиденцијалности у словенским и другим језицима, тако и таквих језичких појава које су, попут поменутих категорија, до сада биле недовољно истражене.

Милена Ивановић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за славистику  
m.ivanovic@fil.bg.ac.rs

Зельдович, Геннадий Моисеевич. *Прагматика грамматики*.  
– Москва: Языки славянских культур, 2012, 648 стр. (Studia philologica)

Геннадий Моисеевич Зельдович, лингвиста и професор варшавског универзитета рођен у Харкову, претежно се бави областима морфосинтаксе и прагматике, али објављује и преводе поезије на руски језик са пет светских језика. Преводио је значајна дела светске књижевности, великог португалског песника Фернанда Песое, а последњих година ради на преводу Бајроновог *Дон Жуана*, због чега његово интересовање није усмерено искључиво на граматичке чињенице, него му је блиска и област поетике. Неке од својих значајнијих научних радова који су настали у периоду од 1994. до 2010. године обједињено је у књизи *Прагматика граматике* („Прагматика грамматики“). Овде су место нашли радови који нису раније објављивани, као и они који су већ изашли из штампе, али су мало доступни. У књизи се истражују узајамни односи семантике и прагматике у оквиру граматике, односно улога прагматике у функционисању грамема.

Књига је подељена на четири поглавља, од којих прво и треће поглавље имају засебне предговоре и закључке, док се на крају књиге налази списак библиографије који обухвата бројне светске ауторе и међународне издаваче.

У уводном делу је *Реч аутора* („От аутора“) у којем се читалац упознаје са основама прагматике британског лингвисте и филозофа Пола Грајса, чије је познавање од великог значаја за разумевање ауторових тумачења. Грајс је оснивач теорије импликатура – дела значења текста у којем информација постоји у скривеном облику и није директно исказана. По Грајсовој прагматици се значење језичке јединице састоји од њене семантике (непроменљивог значења) и смисаоних додатака, тј. импликатура. Такво описивање језичких јединица, које се ослања на прагматику, омогућује да се изрази интуитивна разноврсност значења, али и да се постигне економичност језика, без сувишне продукције различитих лексема, јер иста реч у различитим контекстима може да покрије различита значења. Нарочито су важни постулати информативности и начина. Служећи се језиком, ми тежимо да испоштујемо одређене постулате. Уколико они нису испоштовани, адресат ће управо у том одступању тражити одређени смисао, коминукативну интенцију. Одступање носи додатни смисао који није присутан у семантици реченице или исказа, али је до њега могуће доћи путем прагматике. Постулат начина подразумева да се оно што се догодило на уобичајен начин тако треба и изразити. Уколико се изабере лексички еквивалентна, али ипак неубичајена варијанта исказа, адресат ће доћи до закључка да је у самом догађају било нешто неубичајено.

Аутора занима не само грајсовска прагматика него и теорија релевантности. По датој теорији, сви Грајсови постулати се могу извести из једног општег закона комуникације – принципа релевантности. Сагласно том принципу, осмишљавајући исказ, ми тежимо да добијемо што је могуће више информација на што једноставнији начин. У теорији релевантности аутор налази важне закључке, који нису противречни ни идејама Грајса, ни његових следбеника као што је Стивен Левинсон, а који очигледније приказују потенцијал грајсовске теорије. Ти закључци се тичу кључног лингвистичког питања: како се бира потребна интерпретација исказа, она која одговара замислу говорника, ако исказ дозвољава мноштво интерпретација. Уколико су различите информације једнако доступне, тј. ако захтевају једнаке напоре да се дође до њих, као релевантна се узима она која у највишем степену обогаћује когнитивну средину адресата. Тај принцип је веома близак грајсовском постулату информативности. Ако различите информације, да би биле примљене, захтевају различите напоре, онда се бира најједноставнија, наравно, ако задовољава услов да је у довољној мери релевантна и да преноси адресату корисну информацију у одређеном контексту. Под контекстом се у теорији релевантности подразумева целокупна информација којом се адресат служи када интерпретира исказ, она може да буде преузета из онога што је изречено пре или после датог исказа, из предзнања о одређеној ситуацији, али адресат може да и сам закључује и изводи претпоставке.

Ове теорије и њихови појмови чине полазну основу за ауторова тумачења других важних граматичких појава и теорија. Аутор у својим образложењима и објашњењима тежи максималној поједностављености. У основи првог поглавља, насловљеног *Руски вид: семантика и прагматика* („Русский вид: семантика и прагматика“), нашла се истоимена ауторова књига издата у Торунју (Пољска) 2002. године, али је садржај умногоме прерађен за потребе ове књиге. Дато поглавље садржи предговор, четири главе и закључак. У предговору првом одељку књиге, аутор наводи недостатке постојећих концепција видских значења. Иако високо оцењује рад Падучеве, која је такође видска значења покушала да сведе на заједнички именилац, аутор сматра да је она истакла сличности и узајамну повезаност видских значења, али да није дала одговор како су сва та раличита значења настала од једне инваријанте, чије је постојање, по његовом мишљењу, недвосмислено. Један од основних недостатака је у томе што се у видска значења убрајају и смислови који нису аспектуални по својој природи (вишекратно, потенцијално, актуелно-дуративно...), односно срећу се и у језицима у којима се категорија вида изражава сасвим другачијим језичким средствима него у руском и словенским језицима, или је уопште нема. Други важан недостатак је што се аутори обично ограничавају на анализу малог броја значења, а не обухватају све специфичне случајеве заједно. И трећи недостатак карактеристичан за савремена аспектолошка истраживања је у томе што она нису усмерена на вид у целини, него на проучавање појединачних глаголских врста, а занемарује се чињеница да глаголи оба вида имају заједничка својства, која не зависе од њихове конкретне семантике.

Прве две главе – *Семантика и прагматика свршеног вида* („Семантика и прагматика совершенного вида“) и *Семантика и прагматика несвршеног вида* („Семантика и прагматика несовершенного вида“) – посвећене су свршеном и несвршеном виду у овире контекста у сфери индикатива. У овим главама се описују видске инваријанте и узајамни однос глаголског вида и контекста. Аутор тежи не само да опише него и да објасни употребу руског вида. Даје се осврт на теорију руског вида, која се ослања на неколико једноставних постулата. Свршеним видом се означава појединачна ситуација, једнократан догађај, локализованост у једном релативно кратком временском интервалу, чија је појединачност могућа само у мноштву других ситуација, због чега је неопходно имати још најмање једну корелативну ситуацију. Дакле, свршеним видом се означава не само главна радња предиката него и повезаност са неком другом радњом, која може бити присутна у контексту, или се може наслућивати. Морфолошки и функционално свршени вид је немаркиран, али је маркиран семантички и по употреби (има сиромашнију парадигму и мањи број контекстуалних употреба). Несвршени вид је потребан када желимо да одступимо од неког смисла који исказује свршени вид, тј. представља негацију свршеног вида. Пажња је овде усмерена искључиво на парне глаголе несвршеног вида.

У трећој глави – *Вид и негација, вид и модалност* („Вид и отрицание, вид и модалность“) – обрађује се употреба оба вида у одричним и модалним контекстима. У потврдим модалним реченицама избор вида зависи, по правилу, од истих чинилаца као код потврдних реченица без модалног показатеља, а разматрају се и случајеви када модални показатељ уноси у избор вида сасвим очекивану забуну. Разматра се употреба вида с негацијом и објашњава ефекат „очекиваности“, који се појављује у многим реченицама са свршеним видом, као и разлог његове далеко ређе присутности у контексту будућег времена. Такође се говори о ефекту упозорења који се јавља у императиву с негацијом приликом употребе свршеног вида („Не упади“). Четврта глава првог дела – са упитним насловом *Зашто руски глаголи могу да буду двовидски?* („Почему русские глаголы бывают двувидовыми?“) – бави се двовидским глаголима, тачније, како аспектолошка теорија коју заступа аутор помаже да се објасни феномен двовидности. Не само да се констатују појединачна својства одређених глагола него се тежи да се за те глаголе пронађе инваријанта. По речима аутора, када у руском језику постоји тенденција ка „ширењу“ („расползанию“) радње у времену макар у појединим тачкама граматичког система, тада се и двовидски глаголи могу посматрати као манифестација те тенденције.

Друго поглавље – *Глаголско стање и дијатеза* („Залог и диатеза“) – такође има четири главе. У првој глави аутор објашњава зашто је отежано образовање синтетичког

пасива од повратних глагола свршеног вида, тј. зашто су ретке конструкције типа *Книга написалась Иванов*. Он сматра да је разлог у томе што би у таквим конструкцијама свршени вид имао перфективно значење, при чему се то значење испољава прагматички: резултат који постоји (или би могао да постоји) у тренутку говора или неком другом кључном моменту увек произилази из одређеног контекста. У таквим конструкцијама – када је субјекат експлицитно исказан (као у реченици *Книга написалась Иванов*) и када је неискан (*Книга написалась*) – резултат може да буде различит, а пасив увек имплицира да реченица без исказаног субјекта може означити исту ситуацију као и реченица са експлицитним субјектом. У другој глави – *Повратне дативске конструкције типа „не пишется“: случајност или композизивност?* („Возвратные дативные конструкции типа: ‘Не пишется’: случайность или композиционность?“) – приказује се композициони карактер безличне повратне конструкције у дативу, односно на који начин се преко прагматике значење конструкције типа *Мне не пишется* може извести из значења повратног постфикса – *ся*. На питање о значењу постфикса – *ся* постоји мноштво одговора од којих се у овој глави разматрају три најзаступљенија: а) да се њиме маркира нестандартна реализација дијатезе одређеног глагола, б) код повратних глагола субјекат је још и објектан и в) постфиксом се снижава ниво транзитивности реченица. Руски постфикс –*ся* или аналогни њему маркери у другим језицима указују на ослабљену агентивност субјекта. Замена номинатива дативом може се тумачити као неизбежна, аутоматска последица чињенице да на субјекат делује спољашња сила која има позицију скривеног субјекта, што говори у прилог композизивности повратне дативске конструкције. Трећа глава је посвећена малој групи руских глагола типа *ругаться, дразниться, кусаться, жечься*, који се називају активно-безобјекатски (или глаголи-агресиви), начину њиховог образовања и употребе. Четврта глава – *Конструкције са субјектом у генитиву: прагматички приступ* („Конструкции с генитивным подлежащим: прагматический подход“) – обухвата неколико најутицајнијих теорија генитивних конструкција (Л. Бобија, Е. Падучева и Б. Хол-Парти и В. Боршчова) заснованих на семантичком приступу, које и поред несумњивих разлика имају важну заједничку карактеристику – да је у генитивној конструкцији агентивност ослабљена. Аутор показује да то није увек случај и да се може предвидети какви ће глаголи и под којим условима бити генитивни, односно да је семантика генитивних конструкција доста једноставна и лако разумљива са прагматичког становишта.

Треће поглавље – *Руски предикатив* („Русское предикативное имя“) – носи истоветан назив као ауторова књига објављена 2005. године у Торунју, а чији је садржај послужо као основа за све три главе овог одељка. Овде аутор показује да значење облика руског предикатива настаје из међусобног односа веома сужене семантичке инваријанте и контекста, из односа који је подчињен општим законима прагматике. У првој глави – *Кратки облик придева* („Краткая форма прилагательного“) – даје се прагматички оријентисана анализа кратке придевске форме, која се делом разликује од устаљених граматичких тумачења, а делом их допуњује новим виђењима. У датом делу налазимо једноставне и сликовите примере да кратка форма придева не означава нужно привремено својство, да на дубинској структури није само једна од манифестација глагола, као што је сматрао лингвиста Леонард Беби позивајући се на генеративну концепцију, а даје се објашњење и како постојање у контексту „оквирне ситуације“ („рамочная ситуация“) утиче на избор кратке придевске форме. У другој глави – *Семантика и прагматика инструментала* („Семантика и прагматика творительного падежа“) – разматрају се различити приступи тумачењима инструментала, који се, са становишта аутора, могу свести на заједнички именилац уз помоћ прагматике, иако су многи лингвисти одустали од тражења те инваријанте и признали многозначност овог падежа. Такав приступ најочигледнији је у радовима польске лингвисткиње Ане Вјежбицке, са којим тезама аутор полемише у овој глави. Такође се објашњава појам и начин образовања Хорнових скала (шкалы Хорна) и каква је њихова улога у тумачењу различитих значења (времена, места, средства...) исказаних инструменталом. О анализи дуже придевске форме и њеном слагању са именицама или заменицама, као и о анализи предикатива у инструменталу, говори се у трећој глави – *Конгруентни облик и инструментал* („Согласованная форма VS Творительный

падеж“). Опширно, кроз мноштво примера, описано је значење конгруентне форме и инструментала и објашњено која су правила њиховог избора.

Четврто поглавље – *Граматика у поетици* („Граматика в поэтике“) – говори о томе како одређене морфосинтаксичке појаве и правила, као што су ниво агентивности и ниво транзитивности реченица и елипса као стилска фигура, могу у поезији да доведу до одређених сугестивних ефеката. У првој глави – *Граматика поезије: граматичка литота Бориса Пастернака* („Граматика поэзии: грамматическая литота Бориса Пастернака“) – на примерима Пастернакових песама из циклуса *Стихови Јурија Живага* истиче се да његова тежња ка хармонији и равнотежи није исказана само директним смислом стихова него и морфосинтаксичком структуром, помоћу имплицитних граматичких средстава. Обраћањем пажње на „скривену граматiku“ много убедљивије се може интерпретирати дело. У песми *Зимска ноћ* („Зимняя ночь“) из поменутог циклуса, пажња је усмерена на анализу нивоа агентивности, тј. колико радња зависи од свог субјекта и како се то одражава на целокупан доживљај песме. Песма *Фебруар* („Февраль...“) је послужила за анализу нивоа транзитивности, који говори о томе колико нам је одређена ситуација очигледна, колико ју је лако препознати и разликовати од других постојећих ситуација. Друга глава овог одељка под насловом *Марина Цветајева: Елипса као средство организације текста* („Марина Цветаева: Эллипсис как средство организации текста“) показује колико је у стиховима значењски присутно и оно чега формално нема. Као најбоља илустрација наводе се песме *Сурова долина* („Лютая юдоль...“) и *Жив је, није умро* („Жив, а не умер...“), у којима Цветајева користи елиптичне конструкције не само као средство експресије него и као „маркер композиције“, средство које умногоме утиче на организацију текста. Иако многе граматичке јединице имају способност „сугестивне“ употребе, ипак се, по правилу, у стиховима пажња усмерава само на грамеме, чији је сугестивни потенцијал очигледан и предвидив ван сваког контекста. Аутор показује да и у поезији смисао граматичких јединица може бити прагматички обогаћен много озбиљније, него што се то обично сматра.

У књизи *Прагматика граматике* размотрене су различите и разнородне теорије руских и светских лингвиста, при чему се указује на њихове недостатке, који се са становишта прагматике огледају, пре свега, у томе што се сведе искључиво на описивање одређених површинских језичких структура, док је у другом плану, или потпуно занемарена, њихова стварна комуникативна употреба. Дубљом анализом вишезначних граматичких чинилаца аутор у овој књизи показује да је ипак могуће доћи до прилично једноставне семантичке организације, као и да се њихово многострано функционисање може објаснити општим принципима функционисања језика. Његова основна идеја је да бројна значења и њихова објашњења у оквиру граматике представи као једноставан и логичан систем и да – служећи се сликовитим примерима – покаже због чега нама та једноставност није увек очигледна. Разматрањем већ постојећих теорија у новом светлу, аутор је дао свој допринос њиховом свеобухватнијем сагледавању и разумевању, обогатио њихов садржај новим смислом и показао колико могу бити пријемчивије ако се посматрају из прагматичког угла.

Миланка Наранчић  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет  
 mina.m81@gmail.com

## БАХТИНИЈАНСКИ СТРУКТУРАЛИЗАМ – PRO ET CONTRA

(Андреа Лешић. *Бахтин, Барт, структурализам*.)

Београд: Службени гласник, 2011, 357 стр.)

У пролеће 1974. године новинар *Литгазете* Владимир В. Радзишевски упутио се у Црвеноармејску улицу, намеран да Михаилу Бахтину предложи уприличење сусрета и научног дијалога са Јуријем Лотманом. Саговорник је драге воље пристао да би, не без бојазни, уследило питање хоће ли се упустити у диспут са Лотманом. Бахтин је одговорио: „Наравно. Ја, зацело, нисам структуралиста“ (*Беседи с В. Д. Дувакиным* 2002: 11).

Премда је у таласу западног структурализма и семиотике Михаил Бахтин постао интелектуални феномен првенствено у Америци и Француској, велико је питање да ли читања Јулије Кристеве и Цветана Тодорова дају повода за смештање Бахтина у оквире структурализма. Док су неки од утицајнијих западних бахтинолога (Г. С. Морсон и К. Емерсон) излагали аргументе против структуралистичког читања Бахтиновог опуса, Андреа Лешић је у својој докторској дисертацији, сада већ студији *Бахтин, Барт, структурализам* (2011), покушала да одбрани тезе у прилог таквом читању, прогласивши Бахтина за структуралисту. На неколике ауторкине покушаје, који изазивају подозрење агитацијом *бахтинијанског* структурализма, требало би скренути особиту пажњу.

Михаил Бахтин се понекад приближавао семиотици и источноевропском структурализму, делећи са њиховим представницима, чини се без свесне намере, интересовање за поједине проблеме, највећма са Јуријем М. Лотманом. Управо ће Лотмана ауторка ангажовати као медијатора преко којег покушава да превазиђе готово непремостиви јаз између Бахтиновог и Бартовог система мишљења. Иако је друштвеноисторијски оријентисани структурализам Јана Мукаржовског и Јурија Лотмана (ауторка им не сасвим оправдано дописује Ј. Тињанова и Б. Томашевског) једини контекст са којим могу корелирати поједине Бахтинове идеје из историјске поетике, ауторка ће се након сумарног прегледа западних и источних структуралистичких рукаваца задржати искључиво на западном структурализму (Леви-Строс, Гремас, Пијаже, Бенвенист) и Бахтину страног наратологији (Женет, Кристева, Тодоров). Покушај да се успостави дијалог између Бахтина и Барта посредством Лотмановог структурализма врло је дискутабилан. Првенствено зато што је ауторка изоловала Лотмана из тартуско-московске школе, те га у својству усамљеног представника источног структурализма позивала само на врло осетљивим теренима, кад год се појављивала опасност да елаборација насловног проблема исклизне из консеквентне логичке аргументације. Разлог Лотмановог „ангажмана“ свакако је његова специфична научна позиција. Како није био радикални структуралиста попут Мишела Фукоа, Пола Де Мана или Жака Дериде, те није ни био склон методолошкој униформисаности, Јуриј Лотман се показао као погодан инструмент за маневрисање између Барта и Бахтина. На крају крајева, Лотман је усавршио неке од водећих а француском структурализму непријатељских идеја зрелог руског формализма, особито идеја присутних у Тињанова и Томашевског (на пример, уважавање ванкњижевних фактора, културног, друштвеног и историјског контекста књижевног дела). Управо је ту, између позног формализма и Лотмана главна тачка ослонца студије, за чији се плодоаје није могло наћи плодно тло за Бахтина у француском структурализму. Стога је ауторка, бићемо слободни да приметимо, бартовском стратегијом покушала наћи погодан тло за Ролана Барта у флексибилнијем и не тако догматизованом источном структурализму, овде сведеном само на једно (иако најпроминентније) име.

У последњих двадесетак година антиструктуралистичко читање Бахтиновог опуса је најчешћа позиција коју бахтинолози углас прихватају, посебно када је реч о каснијим радовима о металингвистици. Своје неслагање са пређутним консензусом Андреа Лешић изражава тезом о Бахтиновим намерама да структуралну лингвистику развије у новом правцу, те као илустрацију наводи његову лингвистику текста која је, у њеној визури,



у потпуном складу са системом Фердинанда де Сосира. Подстакнута Сосировим и Бахтиновим начелом по којем језик обликује свет дела, руска бахтинологија већ је потанко анализирала све постојеће подударности и разлике у употреби знамените дестинкције језик (*la langue*) – говор (*la parole*) те закључила да су одступања од Сосира далекосежнија и плодотворнија по Бахтина од ретких подударности (уп. Васильев 2013: 72-101). С тим у вези, немогуће је не уочити да студији недостаје чак и површно познавање руске бахтинологије, чиме би се могло објаснити зашто се успутни сусрет између Бахтина и швајцарског лингвисте прихвата као један од носећих аргумената студије. У *Естетици језичког стваралаштва* коју ауторка, нажалост, не узима у разматрање, очегледно је Бахтиново изричито противљење сосировској традицији коју Ролан Барт негује. Тако Бахтин проглашава за научну фикцију категорије које искривљују праву представу о сложенем и вишестраном процесу говорне комуникације као што су „слушалац“ и „прималац“. Иако те лингвистичке схеме, зацело, нису лажне, оне јесу научне апстракције које деформишу реалну слику говорне комуникације, искључујући фактор *активног* дијалога, акт ословљавања, слушања и разумевања-одговора, метајезик, жанрове говора, моменат незавршености и отворености саговорника-личности (уместо слушаоца-примаоца). Такође, ауторка не узима у обзир ни књигу *Марксизам и филозофија језика*, написану у Бахтиновој идејној орбити са позиције полемичког одклона од Сосирове, Фослерове и, из данашње перспективе Бартове асоцијалне концепције језика. Студијом није дотакнут ни моменат који нескривено указује на непремостиву дистанцу између Бартове семиотике и Бахтинове критике семиотичког „постварања текста“ које из комуникације покушава да одстрани човека. У *Естетици језичког стваралаштва* Бахтин ће истаћи да се семиотика бави „преношењем готове поруке помоћу готовог кода“, док се у живом говору порука по први пут ствара преношењем и „никаквог кода у суштини нема“, јер је „контекст незавршив, а код мора бити завршив“. Томе у прилог ваља додати да ауторка не поклања пажњу ни елаборацији Бахтинових филозофско-лингвистичких и металингвистичких списа, премда се са позиције структуралне лингвистике (и теорије романа, естетике језичког стваралаштва и критике формалистичке ускогрудности) могу оповргнути покушаји складаштења Бахтина у нишу француског структурализма.

Блискост између појединих Бартових и Бахтинових концепција постаће евидентна тек у чланку *Лингвистика дискурса* (1970) са којим Барт уводи појам *транслингвистике*, донекле сагласан појму *металингвистика*. Транслингвистика има задатак да укључи говорни исказ у контекст и да попут старе реторике узме у обзир и ванлингвистичке факторе у комуникацији. Парцијално парафразирајући Бахтинове теоријске постулате, без синтетичких и хеуристичких увида који би обезбедили, осим очигледних, неке нове и досадашњој бахтинологији непознате закључке, ауторка не покушава да успостави дијалог између ове две очевидно сродне концепције, те остаје на нивоу акумулативног прегледа одабраних, углавном општих места. Приметна је и увек опасна генерализација, присутна у пренебрегавању генезе Бахтинове мисли, али понајпре у склоности да се, у мери коју одбрана Барта захтева, проберу Бахтинове идеје и чланци који се деконтекстуализовани или пречишћени лотман-тињановљевским филтером пресађују у Бартов ригидни механизам. А ту се, угушени еклектицизмом, схоластиком и термилошком мимикријом не могу даље култивисати.

Још једна подједнако дискутабилна теза је убацивање знака једнакости између Бахтинове концепције хронотопа и „секундарних моделирајућих система“, иначе подстакнута претпоставком да оба концепта обликују стварност путем језика. Такво маневрисања Лотмановом теоријом доводи до изнуђеног изједначавања *хронотопа* и *симулакрума*, тј. до Бартове идеје да је књижевни текст симулакрум који језиком репродукује стварност. Очигледна потешкоћа је, свакако, проблем времена у књижевности, које за Ролана Барта представља референцијалну илузију (оно је лажно, док се просторно-временска контекстуализација прихвата само у домену ванлитерарне рецепције наратива (пошто је књижевност друштвена институција чија је функција *производња* и *потрошња* књижевних дела). Историјске и друштвене околности су за Барта релевантне једино уколико ангажују читаоца преко простора и времена и само тад се може говорити о веродостојности (*vraisemblable*), док су за Бахтина изразито важне за тумачење еволуције јунака и књижевног



дела у целом. Једном речју, оно што је за Бахтина у средишту научног рада (простор-време у уметничком делу) за Барта је на маргини, оно што је за Бахтина на маргини (ванлитературне околности) за Барта је у самом средишту.

Посебно поглавље ауторка посвећује односу идеологије и мита. У миту су, сматра Барт, речи деполитизоване и аисторизоване, огољене од богате друштвено-историјске конотације, са фиксираним значењем које окамењује језик. За таквим чистим, изолованим језиком какав у књижевности не опстаје Барт трага док посматра митско мишљење у контексту савременог француског друштва. Бахтин задржава мит у праисторијској прошлости или библијској, старогрчкој и римској књижевности. Митска мисао у својој аисторичности негира говорну и дијалогску разноликост друштва и културе, баш попут ауторитативне речи, због чега јој место проналази само у мртвим књижевним врстама налик епу. Упркос томе што Бахтин готово уопште није говорио о миту изван овде набројаног, ауторка инсистира на исцрпљивању подударности између Бахтинових узгредних примедби и Бартових студиозних истраживања. У таквом залету Андреа Лешић чак доводи у исту раван Бартову идеју о продорним десничарским и јаловим левичарским политичким митовима и Бахтинову поставку ауторитативне речи у роману, не образлажући даље ову необичну тезу. Ауторка правилно примећује све пукотине у покушајима да се Бахтинов систем мишљења укалупи у структурализам, али упркос томе истражује у читавању и уграђивању митског и идеолошког мишљења у Бахтинове радове. Примера ради, за Барта су француски романи XIX века резервоар буржоаског мита о универзалним хуманистичким вредностима које су након пролетерске револуције (1878) постале лажне. Таква друштвени преврат морао је изазвати субверзију књижевних конвенција и превазилажење буржоаског мита о универзалности. Један начин субверзије мита је стварање контрамита какав је Флоберов пародијом развезани јалови енциклопедизам (*бувар-и-пекшије-изам*). Други је *нулти степен писма* или *бело писмо* које Барт одређује као врсту књижевног или пре журналистичког језика без стила, без острашћеног или осуђујућег исказа и без књижевних конвенција. „Белим писмом“ би се идеолошки подтекст посве неутралисао, као у роману апсурда. Није потребно наглашавати колико су „чудни путеви Бартови“ неслагласни са једном од кључних Бахтинових мисли, на коју иначе ауторка скреће пажњу. Реч је, свакако, о сложеном комплексу идеја поводом европског романа. Еволуција овог жанра зависи од језика који није и не сме бити неутралан, митологизован или чист (иначе бисмо се затекли у Јонесковом театру апсурда), већ отворен за хетероглосију и плурализам култура, а тиме и за могућност децентрирања и подривања једног идеолошког хоризонта.

Најпознатија структуралистичка текстуализација Бахтинових идеја у Француској свакако је есеј *Реч, дијалог и роман (Le mot, le dialogue et le roman)* Јулије Кристеве, која је Бахтина представила западу и поставила француским и америчким колегама парадигму за упознавање са његовим мисаоним хоризонтом. Бахтинологија је од тада знатно унапредовала те се данас зна да је Кристева умногоме изменила Бахтинове идеје у мери која јој је била потребна да отвори простор за ново разумевање интертекстуалности. Интертекстуалност схваћена као деридијанско „писмо“ са димензијом неодређености (*differance*) и брисања релације друштвени контекст – књижевно дело, разуме се, не постоји код Бахтина. Како примећује Андреа Лешић, основни смер Кристеве је фаворизовање термина „текст“ који она користи не би ли из Бахтинове теорије потпуно уклонила примат усменог говора. Такво поигравање има далекосежне последице, тим пре што тада и писац, и читалац (који постоји само у акту читања-као-писања и обрнуто), и друштво, и историја, и културни контекст постају „текстови“ без неке одређене дефиниције шта појам „текст“ заправо значи (Лешаић 2011: 201). Како је све претворено у текст, појам интертекстуалности који предлаже Кристева постаје бескрајно растељив за рабљење у свим дисциплинама, а можемо додати, и за популаризацију и асимилацију којима је ова научница, будући странац у Француској, тежила у тамошњој ригорозној интелектуалној јавности.

Још једна, условно речено, празнина у теорији интертекстуалности која је остала након селективног и превише слободног читања Бахтинових студија Јулије Кристеве јесте укидање структурализму непријатељских категорија. Поред историје, то је свакако

људски субјекат, увек праћен феноменом интерсубјективности, а тада здушно замењен појмом „интертекстуалност“. Андреа Лешић с правом предочава да ниједан од Бахтинових појмова (хетероглосија, дијалогизам, интерсубјективност, полифонија), за које је Кристева тврдила да су је подстакли на идеју интертекстуалности, не садржи сличне претпоставке. Поређењем комплексне теорије дијалогизма, хетероглосије и полифоније са, како каже, слабо дефинисаном и нејасном идејом интертекстуалности, ауторка успева да докаже погрешно читање Бахтина код Кристеве, тачније њену стратегију којом се конструкт интертекстуалности наметао као сумарна алтернатива Бахтинових теорија. Кристева је успешно пласирала Бахтина на француско интелектуално тржиште, али је тај напор био компромитован провокативно одабраним погрешним читањем Бахтинових идеја, које је преобликовала одбијањем да помиње појмове као што су *историја* или *субјекат* а све са намером да их прилагоди занимању француског структурализма за текстуалност (2011: 210).

На пример, у једном тренутку Кристева ће сократовски дијалог назвати „уништењем личности“ (*annihilation de la personne*), анонимним говором не-особа, анонимата, што је очевидно насилна деформација начела полифоније које субјекту дарује самостални глас, индивидуалност и самосвест. Неверно приказивање Бахтинових аргументација (нпр. деперсонализација говорног исказа; негирање друштвеног и историјског утемељења књижевног текста и сл.) и презентовање властите идеје као Бахтиновог изума био је маневар којим се Кристева уклопила у француску интелектуалну јавност, закључује ауторка студије, не пропуштајући да дода да је Бахтинова оригинална мисао и кориснија и сложенија од његових искривљених поставки зарад властитог конструкта.

Читање Бартових студија из бахтинијанске перспективе ауторку ће убедити да је антихуманизам француског структурализма какво је и тумачење Јулије Кристеве, рецепцији Бахтинових мисли на западу одузео вибрантну снагу какву је имала на европском истоку. То је уједно и разлог независног Бахтиновог утицаја на Барта, особито након теза Јулије Кристеве. Примера ради, Кристева је аутора прогнала из интертекстуалног процеса, што јој је дало за право да избрише утицај свог претходика Бахтина и да му само привидно припише дискутабилну поставку (2011: 255). За разлику од Кристеве и Барта, Бахтин никада није прихватио чак ни могућност „смрти аутора“. Иако се понегде могу срести неутемељени искази да полифонија подразумева одсуство ауторске тачке гледишта, Бахтин никада није рекао нити наговестио да је аутор у полифонијском роману одсутан. Штавише, трагом Бориса Томашевског предлагао је очување разлике између аутора-особе и аутора-писца, односно, између документарне и књижевне биографије аутора. Премада је прошао различите фазе, Бахтин никада није сасвим напустио хоризонт неокантовског субјективизма, под чијим су утицајем написани *Аутор и јунак у естетској активности*, *Проблеми поетике Достојевског*, као и неки други радови. Није, дакле, сасвим јасно зашто ауторка покушава да, чак и у експерименту „пријатељског повратка аутора“ у књизи *Сад, Фурије, Лојола* (1971) доведе неокантовски субјективизам у везу са реторичким обртима којима је Барт по сваку цену желео да одстрани аутора из књижевног дела (додуше, одвећ утопијски).

Ролан Барт није веровао да књижевност „представља“ стварност и велики део његове енергије потрошен је на негирање миметичке функције књижевности. Бартови аргументи против аутора и против мимезиса, примећује ауторка, иду руку под руку: разумевање аутора је за Барта је проблематично јер је аутор отварао текст према референцијалности (2011: 307). Стварност као вишедимензионални поредак не можемо натерати да се поклапа са језиком као једнодимензионалним поретком, због чега је Барт био уверен да језик није довољно миметичан, па самим тим ни књижевност. То ће бити разлог који је Барта навео да језик, који свет поједностављује до стереотипа, назове „фашистичким“, што га, на крају, доводи до изједначавања *мимезиса* и *доксе* као слике света суспригнуте стереотипима и предрасудама. За Бахтинову металингвистичку и књижевну имагинацију идеја о „фашизму језика“ вероватно би била равна бласфемiji. За разлику од Бахтина, који у језику налази хуманистичке вредности и простор слободе, Барт проналази сервилност и забране које нас присиљавају да користимо говорне жанрове, граматичке родове, формалности у етикетици. Оно што Барт зове *фашизам* језика – моћ језика да нас

„натера“ да говоримо одређене исказе, желели ми то или не, рецимо, да делимо људе према полу – Бахтин назива говорним жанровима. За Бахтина језик никако није једнодимензионалан једном када изађе из апстрактних лингвистичких и граматичких оквира, а говорни жанрови су итекако способни да рекреирају вишедимензионалност друштвене и културне стварности. Сви његови најважнији научни домети, обједињени дијалектичким појмовима попут *полифоније*, *дијалогизма* и *хетероглосије* одбијају Бартов и шире, структуралистички кредо по коме су језик и говор једнодимензионални, „фашистички“ и недовољно миметични.

Током своје интелектуалне каријере Барт је константно тражио начине да субвертира буржоаску идеологију и културу. У његовој потрази за разноврсним начинима како људски дух ослободити од предрасуда, Андреа Лешић тражи подршку, не би ли успоставила плодотворну релацију са Бахтином. У последњем покушају обраћа се идеолошком читању блиском Барту и студију о роману, Раблеу и Достојевском третира, без адекватног залеђа, као прикривену критику сталјинистичког режима. Ауторка, дакле, своди на исту раван Бартово високо идеологизовано и политизовано дело и Бахтинове одабране текстове које, узред речено, аутор никада није стављао у погон идеологизације или политизације. Такође, Бахтинови радови припадају пољима књижевне историје, теорије и критике, естетике, филозофије и лингвистике. Барт се окушао у различитим областима хуманистике, али најмање у књижевној науци, филозофији и естетици.

Како се у студији *Бахтин, Барт, структурализам* пореде целина Бартовог дела, генеза његове мисли и фрагментарни исечци из Бахтиновог опуса, прва потешкоћа са којом студија не успева да се избори је непропорционални однос материјала. Друга потешкоћа је одсуство синтетичке равни, због чега се у недостатку научно изведених доказа тезе поткрепљују трузимима, попут „осећаја историјске и друштвене одговорности“ као уопштеног става који су делили Бахтин и Барт, питања одговорности у говору и писању, идеје да се стварност моделира путем језика, схватања да књижевност не може представити сложеност слике света. Битан моменат који ауторка помиње али пажљиво заобилази попут чешко-руског структурализма јесте Бахтинов антропоцентрични универзум са незавршеним субјектом који тражи да књижевност рефлектује његову сопствену слику и да је доврши. Ролан Барт се налази са друге стране, у извесном антихуманизму који не верује, како ауторка каже, да нам књижевни јунаци могу нешто рећи о нама самима и људскости уопште.

Трећа и најозбиљнија потешкоћа је мешање несродних методологија. Примера ради, наводи се Бартова теза о преломном тренутку за генезу француског романа XIX века, наиме, тренутку друштвеног раслојавања буржоазије и пролетаријата, што је фактор који је Барта одвео у радикализам негирања стила, књижевних конвенција, формација и уметничког језика уопште. Потом се са поменутом Бартовом тезом изједначава Бахтинова мисао да је историјски тренутак за жанр романа било увођење језичког и идеолошког раслојавања, које је отворило реалистички роман XIX века за хетероглосију и подигло европску романескну књижевност на ниво високе софистицираности. Следећи пример посебно упечатљиво илуструје мешање различитих методолошких позиција. За Ролана Барта сваки дијалог пре производи сукоб него што решава проблем, због чега у књижевности није тражио дијалог, већ писмо. Такву омразу структурализма према усменом говору и дијалогу, хипертрофирану у Бартово негирање хуманизма хетероглосије и дијалогизма, ауторка брани ставом да је заправо реч о „исправљању“ Бахтинове ентузијастичне вере у човека. Девалвација Бахтинових идеја свођењем на утопистичке визије, са којима би Бартова утопија писма могла делити хипотетичност, ипак је само упињање да се проблематика најављена насловом некако изведе до краја.

Иако је Андреа Лешић назначила да ће дело Михаила Бахтина и Ролана Барта читати у контексту разлика између западног и источног структурализма, студија *Бахтин, Барт, структурализам* почиње и завршава се у доменима завидног али ипак искључивог познавања француског структурализма. Напослетку, тешко је отети се утиску да је вишегласни опус руског мислиоца монологизован за потребе апологије француског структурализма а Михаил Бахтин сведен на марионету у дијалогу режираном зарад једног циља – одбране Ролана Барта.

Васильев Н. Л., Михаил Михайлович Бахтин и феномен „Круга Бахтина“: В поисках утраченного времени. Реконструкции и деконструкции. Квадратура круга. Москва: Книжный дом „Либроком“, 2013.

М. М. Бахтин: Беседы с В. Д. Дувакиным. Москва: Согласие, 2002<sup>2</sup>.

Лешић, Андреа. Бахтин, Барт, структурализам. Београд: Службени гласник, 2011.

Александра Угреновић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за српску књижевност са  
јужнословенским књижевностима  
ugrenovic.sasa@gmail.com

UDC 81'342.1/2:7.01

Оксана Булгакова. *Голос как культурный феномен*. М.: НЛО, 2015, 568 стр.

Након проучавања „гестова без значења, за које се испоставило да су пуни значења“ (Фабрика гестова, 2005), Оксана Булгакова наставља да се бави феноменима знаковних система у култури. Овог пута се у центру њеног научног интереса нашао глас, који истражује на преко 500 страница своје нове књиге *Глас као културни феномен*. Анализа Булгакове заснована је на опширној грађи, мемоарима, документалистици и архивским материјалима у којима се чувају бројна сведочанства о разним аспектима културе говора и процеса њеног развоја кроз период краја XIX и читавог XX века. Ауторка се не ограничава на анализу гласа једног језика или једног говорног подручја, већ тежи да обухвати широк спектар друштвених појава који су на један или други начин утицали на начин изговора, висину тона, боју гласа и друге његове карактеристике. Иако повремена поређења процеса промене карактеристика гласа на Западу и на простору Русије или Совјетског савеза наговештавају упоредну концепцију књиге, ипак је намера аутора да, пре свега, књига има дескриптивни карактер.

Већ из првих уводних напомена аутора може се видети сва комплексност и ширина феномена гласа, чије се историјске промене описују помоћу дихотомијског система живо / мртво, унутрашње / спољашње, људско / божанско, индивидуално / нормативно, органско / механичко, аутентично / илузорно, природно / културно и др. У уводним речима се такође помиње и мноштво физичких, физиолошких, акустичких и др. особина гласа, на основу којих се врши њихова диференцијација, а такође се указује и на главне проблеме приликом описивања гласова према различитим моделима проучавања. Зато се проблем описа гласова и намеће као најинтересантнији, јер се не само фактура, боја, јачина и др, већ чак и придеви и метафоре не могу назвати најприхватљивијим и свеобухватним начином њиховог описа.

У првој глави књиге, под насловом „Глас као машта и представа“, Булгакова започиње анализу гласа са питањем пола у уметности и наводи такве историјске појаве, каква је улога кастрата у тежњи да се достигну натчовечанске могућности гласа, као и низ других метода у спектру могућности људске артикулације. Озбиљније бављење феноменом гласа на простору Русије ауторка налази тек у одзивима руске оперне критике XIX века на богату традицију италијанске опере која наслеђује та достигнућа прошлости. Искуство са италијанском опером утицало је на разоткривање појединих особина доживљаја лепоте гласа у вези са фонетским карактеристикама руског језика. Булгакова примећује да је за руско ухо тог доба глас иностраних оперских дива деловао као да га прати нијанса извештачености, док се руски глас чинио „неистрениран, необрађен, неправилан, природан, очаравајући и сексуално детерминисан“ (стр. 97). Управо таквом гласу дају предност Тургенев, Гончаров, Толстој, Љесков и др. у својим делима. Ауторка посвећује посебну пажњу Александру Амфитеатрову који је 1908. године написао роман „Сумрак богова“, први руски роман у којем је национални дискурс о гласу

узет за основу радње. Једнако је интересантан био и карактеристични доживљај руског баса и тенора ушима странаца. Све поменуто навело је Булгакову да истакне типичне разлике између руске и западне оперне критике које разоткривају многе аспекте традиционалног односа према гласу.

Сасвим посебно питање у вези са гласом тицало се позоришта: овај или онај начин изговарања реплика, афектираност или природност гласа, јачина, тон, колоратура итд. – све је то постало предмет разноврсних истраживања која су спроводили такви научници, какви су били Михајло Ломоносов, Франциск Ланг, режисери и теоретичари Станиславски, Немирович-Данченко и др. Ауторка наглашава да је управо Станиславски са посебном пажњом разматрао колоратуру гласова у раду глумца над собом као један од кључних елемената припреме позоришне представе. У његовим радовима и критици представа Московског уметничког позоришта (МХТ-а) често се наводе карактеристике глумачких гласова које се тичу њиховог подешавања и усавршавања, мрмљања, дијалеката, кркљања, викања и осталог. У сталној потрази за оригиналношћу руско позориште је дошло и до ћутања као „најекспресивнијег израза гласа“ (стр. 146). То ћутање на сцени МХТ-а је, међутим, створило интересовање за неприродан, механички глас, глас лутке, Арлекина, Пјероа и др. Такав дух епохе се, поред авангардне позоришне сцене, најбоље могао видети у роману „Петербург“ А. Белог, у којем долази до поделе слуха, вида, додира и телесног доживљаја у изразито бучној атмосфери. Зато Булгакова и истиче да Мејерхољдови експерименти у области стварања механичког гласа, као и одсуство гласа у МХТ-у, и нису били тако необична појава, како се на почетку чинило.

Сличне новине могле су се видети и код извођача који су на почетку XX века гостовали у Русији. За њихове наступе се и везује настанак новог начина изговарања текста, који је услед своје безизражајности добио назив мелодекламација. Такав начин изговарања наследили су и непрофесионални „извођачи“, правници, политичари и друге јавне личности, које су биле у обавези да демонстрирају своје говорничке вештине. У бројним сведочанствима о јавним говорима које Булгакова наводи, преовладава утисак о драстичном паду вештине говора у вези са демократским тенденцијама с краја XIX и почетка XX века.

Појава фонографа преокренула је наопачке сва размишљања о личном аспекту гласа. Међу руским уметницима и писцима се за веома кратко време ствара представа о фонографу као о нечем мртвом, нечем што је супротстављено живој уметности. Булгакова скреће пажњу читалаца на то да је опис гласова најпознатијих руских писаца и песника који су живели до појаве фонографа био заснован на индивидуалним утисцима мемоариста и савременика, и да су по томе они и били занимљиви. Са појавом фонографа, неизбежан је био судар тих индивидуалних утисака са техником. То се најизразитије могло видети на примеру једног од истакнутијих песника почетка XX века, Александра Блока, о чијем су гласу сведочили многи савременици у својим мемоарима, а који је напоследку и био снимљен помоћу фонографа. Глас Блока одликовао се симболистичком уздржаношћу, приглушеношћу, монотонношћу, самовољом и беспристрасношћу. У гласовном смислу директно му се супротстављао глас Мајаковског који као да је скандирао на сав глас. Ипак, улога Мајаковског у развоју истраживања феномена гласа неочекивано ће се испоставити као најважнија. Ауторка долази до закључка да је управо овај руски песник са својом трагедијом „Владимир Мајаковски“ и каснијим улогама у немој филму као нико други привукао пажњу стручњака на функцију гласа у уметничком делу.

Наравно, та ће функција постати нарочито актуелна тек са појавом звучног филма. У звучном филму поново је подстакнута тема о опозицији живо/мртво у области гласа. На филмском платну често се појављују сижеи посвећени односу тела и гласа, где феномен гласа добија или смешну, или страшну улогу. Како ауторка пише, звук гласа или постаје извор превлађивања граница смрти, и самим тим носи претећи карактер, или његова појава допуњује представу о лику у својству својеврсног двојника. Управо такав сиже узет је за основу филма „Завештање доктора Мабузеа“, а такође и неуспешне руске комедије Александра Андријевског „Механички издајник“. Поред ових, Булгакова са посебном пажњом разматра тему поделе тела и гласа у филмовима „Фабрике ескцентричног глумца“ Козинцева и Трауберга. У овај тип сижеа спадају и филмови о крађи гласа, „Уцена“ и



„Психо“, над којима је веома успешно радио Алфред Хичкок. Како истиче Булгакова, глас као лажни човеков двојник инспирише у том периоду низ режисера, међу којима се издваја филм „Глава човека“ (1933) Жулијен Дувивеа? (Julien Duvivier). На холивудску и европску праксу таквог односа према гласу надовезује се и совјетска кинематографија са филмовима „Сама“ и „Циркус“, и нарочито „Глас“ Иље Авербаха.

Друго поглавље своје књиге Булгакова је насловила „Електрични гласови 30-х година“, и ту се остварује прелаз са разматрања гласа као елемента друге димензије на теоретско осмишљавање гласа као једног од носилаца значења. Совјетски филмски режисери у овом периоду се све више ослањају на експерименте руских футуриста, и покушавају да гласу дају статус носиоца универзалне разумљивости. При таквом статусу гласа акценат се није стављао на смисао изреченог, већ на само звучање говора које је требало да изазове одређене асоцијативне реакције код публике. Булгакова детаљно описује утопистичке тежње да се звук гласа издигне изнад језика, почевши од „језика гестова“ XIX века, преко Хлебњиковљевих експеримената, све до научних истраживања 30-х година XX века. У одређеном моменту све то је резултовало покушајем да се читав унутрашњи монолог и психолошки подтекст сведе на једну реч, која се у књизи Булгакове означава као јасни афективни поклич, и којим су се Ејзенштејн, Пудовкин и Хичкок користили ради означавања нечега што је ван синтаксичких конструкција и не може се изразити речима.

Али то је све била теорија. У пракси је главни проблем у области филмског звука био канон, под којим се подразумевао низ техничких проблема – позиција микрофона приликом снимања, ограничене могућности раних варијанти микрофона, јачина тона приликом снимања говора глумца и њен однос према буци у окружењу и музици. Ипак, техника није стварала само проблеме. Ауторка књиге указује на бројне примере када су техничка помоћна средства одиграла своју улогу у стварању нељудских гласова, неопходних за филмове фантастичног жанра и екранизације бајки.

Настанак звучног филма такође је подстакао и потрагу за идеалним гласом. Тиме су се углавном бавили представници америчке и немачке филмске индустрије, где је кинематографија имала знатно динамичнији развој, док се Совјетски савез тој потрази прикључио нешто касније. Булгакова истиче да су се у основи спора о идеалном филмском гласу издвојиле две тенденције: са једне стране представа о естетизираним жанровском гласу као еталону говора глумца, и природност са свим вулгаризмима и буком са друге. У процесу преласка са немог на звучни филм велико је интересовање привлачило и то што су већ остварене звезде филма морале да проговоре на великом платну, што је у појединим случајевима могло у потпуности да промени однос публике према њима. Зато су се појавили филмови у којима се остваривало раздвајање гласа једног глумца на неколико извођача. Један од најоригиналнијих експеримената такве врсте био је совјетски филм „Велики утешитељ“, који је на много година унапред одредио однос према унутрашњем гласу у совјетској кинематографији. Булгакова пише: „За разлику од идеалног гласа у Холивуду или УФА који је стваран као извођачка мера игре, својетски филм је предложио концепцију непоновљиве индивидуалности која се отеловљује (а не изражава) гласом, и блиска је романтичном схватању гласа као онтолошке мере“. Међутим, та потрага за идеалним гласом се напослетку претворила у уништење индивидуалности и увођење нормативности у кинематографији Совјетског савеза. И док је јасни и идеални руски говор постао једини прихватљиви облик глумачке игре, 30-е године XX века су у Сједињеним државама довеле до акценатске и језичке разноврсности на филму и радију.

Но, и у једном и у другом случају су се сви ти процеси суочавали са техничким ограничењима тадашњих средстава бележења звука, које ауторка детаљно објашњавања уз навођење карактеристика тих средстава. Занимљиво је да су те околности ограничених могућности микрофона довеле до настанка посебног стила глумачког говора који је био непосредно везан за музику. Тај музикални глас најбоље се испољио у филму „Сама“ Козинцева. Булгакова даље налази да се и однос дужине дијалога са музичком пратњом изједначава са дијалогом без музике, што није био случај са ранијим филмовима, а то се индиректно одражава и на гласове глумаца тако што њихова интонација добија све

већи значај. Ова појава поново је заинтриговала теоретичаре који су се бавили универзалном разумљивошћу говора, у првом реду Сергеја Ејзенштејна.

Једнако важно питање везано за глас у филму тицало се његовог темпа и јачине. Булгакова примећује да су глумци МХАТ-а и филмски глумци једно време били под огромним утицајем појединих Стаљинових коментара о њиховој игри, услед чега је тај период био обележен гласним и спорим извођењем. Такве и сличне појаве су навеле Бориса Гаспарова, музичара и семиотичара, да спроведе детаљно проучавање гласа у совјетском друштву, као и промена које су десиле у току XX века. Булгакова наводи резултате његових истраживања и показује како је глас на филму доживљен ушима лингвисте и културолога.

Посебан део књиге посвећен је гласу на радију. Од самог почетка радио је у Совјетском савезу добио наглашено пропагандну улогу, што се најконкретније испољило у облику система радио емитовања помоћу такзованих јавних радио тачака, односно пријемника-разгласа, јер из материјалних и других разлога није било довољно пријемника у приватном власништву. Таква улога радија као да је била предсказана у радовима руских футуриста, нарочито Велимира Хлебњикова, а такође и у теоријским радовима Дзиге Вертова и Ејзенштејна. Но, како истиче Булгакова, у 30-м годинама су футуристичке представе о свемогућем радију замењене конкретним радом на осмишљавању његовог садржаја, и нарочито гласовног извођења. Тада се и појављују прве совјетске звезде радија – Валентин Сперантов, Марија Петрова и Марија Бабанова. И на радију се кључно питање тицало идеалног гласа, али је у овом случају оно решавано оснивањем школа за дикторе, о чијем историјату можемо наћи доста података у књизи Булгакове. Посебно су занимљиве успомене и дневнички записи у којима се описује тај глас совјетског радија. Ауторка наводи да је један од најкарактеристичнијих примера совјетског идеологизираног гласа који је народу читао најважнија обавештења постао радио баритон Јуриј Левитан.

У књизи се такође анализирају и гласови познатих политичара и државника XX века, чије су говорничке вештине биле важни елемент њихове власти. Тако се разматрају гласови Хитлера, Керенског, Троцког, Лењина и Стаљина, а такође и покушаји многих глумаца да оживе гласове ових личности на филму.

После Другог светског рата поново наступа потпуни преокрет у области акустике, што се такође одражава на глас у филму и радију. То није само последица усавршавања технике и појаве нових усавршених микрофона, већ много шири психолошка и социолошка појава коју су изазвала ратна страдања. Зато Булгакова покушава да објасни ту промену на примеру гласова двојице, према њеном схватању, најкарактеристичнијих глумаца 50-х година XX века, Марлона Брандоа и Инокентија Смоктуновског. Њихови несавршени гласови праћени бројним звучним детаљима изговора, обележили су читаву послератну епоху развоја кинематографије. Долази до, по речима Булгакове, својеврсног слома гласа, те на смену агресивног афективног предратног гласа долази нејасни андрогени послератни глас. Нови микрофони и побољшани канали преноса звука само су повећали популарност натуралистичких гласова. Ослобођење гласа било је пропраћено и сличним покретима тела, што је са друге стране утицало на појаву читавог низа уцбеника о естетици понашања како на Западу, тако и у Совјетском савезу. У процесу свих тих промена, Булгакова налази једну гендерну карактеристику развоја гласа у совјетској кинематографији – ако је на почетку века еталон женског понашања био тихи и скромни глас, онда се у шездесетим и седамдесетим годинама он одликује чак и вишим тоном, него у случају мушких глумаца. Ауторка такође указује на још једну послератну појаву, а конкретно преснимавање звука старијих филмова, што је нарочито било карактеристично за Совјетски савез. Поставља се питање исправности таквог поступка, јер, како пише Булгакова, стари филмови су са протоком времена постајали својеврсни архиви вокалног сећања, и таква њихова рестаурација се практично претварала у уништавање веома вредних сведочанстава о култури говора у прошлости.

У закључку своје књиге ауторка истиче да развој савремене технике и нарочито коришћење компјутера брише границу између електронског и природног гласа. Анализирајући ту појаву, Булгакова се труди да укаже на све последице таквог стања, судећи по процесима који су се дешавали у прошлости, а које је она претходно анализирала.



Књига Булгакове представља значајан допринос истраживању гласа не само на филму, радију, већ уопште у култури. Иако се на моменте чини да је ауторка поставила област истраживања сувише широко, тешко да се проучаваном феномену гласа може приступити на другачији начин. Такав приступ има и одређених предности, те се ова књига може препоручити широком кругу читалаца, који у њој могу наћи много тога интересантног.

*Ненад Благојевић*  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департман за руски језик и књижевност  
blagojevic.nenad@gmail.com



## VI МЕЖДУНАРОДНЫЕ САРАНСКИЕ БАХТИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

25–26 ноября 2015 г. в Саранске (Россия) на базе Национального исследовательского Мордовского государственного университета имени Н.П.Огарёва прошли очередные Бахтинские чтения, посвященные 120-летию со дня рождения выдающегося русского филолога и философа М.М.Бахтина (1895–1975). Традиция подобных конференций зародилась в 1989 г.

Саранск, столица Республики Мордовия (в прошлом Мордовской автономии), известен как город, на многие годы (1936–1937, 1945–1969) ставший пристанью для опального ученого, испытавшего все тяготы Гражданской войны в России и десятилетий последующего преследования политического и научного инакомыслия. Здесь, работая сначала в Мордовском пединституте, а затем в Мордовском университете, он в полной мере реализовался как преподаватель высшей школы, администратор (заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы), руководитель аспирантов, подготовил к печати свои знаменитые книги – «Проблемы поэтики Достоевского» (1963), «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965), переведенные на десятки иностранных языков, включая и сербский.

Дань уважения к этому внешне скромному, но духовно яркому человеку, проработавшему в стенах местного университета около четверти столетия, вылилась в разнообразнейшие знаки внимания к его личности: это не только международные конференции, но и первые межвузовские сборники, посвященные наследию ученого (см., например: Конкин 1975; 1985; 1992), библиографические указатели (Карпунов и др. 1989; Карпунов – Макаревич 1995; Осьмухина – Юрченко 2002: 157–205; 2006: 192–208), монографии (см., например: Конкин – Конкина 1993; Васильев 2013; 2014), брошюры (см., например: Карпунов и др. 1995; Лаптун – Сычев 2011), многочисленные статьи о нем, изданные лекции М. М. Бахтина (Бахтин 1999; Клюева – Лисунова 2010: 216–458), благодарные воспоминания учеников, памятные знаки в городских местах, связанных с его жизнью и деятельностью, музейные экспозиции.

Последняя по времени саранская научная конференция, посвященная памяти М. М. Бахтина, привлекла внимание исследователей как России, так и зарубежных стран, принявших очное или заочное участие в ее работе, подготовке докладов, статей.

На пленарном заседании выступили, в частности, директор Института философии Российской академии наук академик А. А. Гусейнов («М. М. Бахтин: нравственная философия поступка»), профессор Белградского университета Т. Попович («Наследие Бахтина как вечное вдохновение: прочтение М. М. Бахтина в Сербии и на Западе»), профессор Нижегородского университета В. А. Фортунатова («Бахтинский текст как модель гуманитарного возрождения»), профессор Мордовского университета Н. Л. Васильев («Мордовский университет в судьбе М. М. Бахтина»), профессор Самарского медицинского университета Е. Я. Бурлина («К постановке проблемы «хронотопии»: хронотоп за пределами художественных текстов»), президент Мордовского университета профессор Н. П. Макаркин («О некоторых критических выступлениях в адрес М. М. Бахтина»), директор Ильинской средней школы Кимрского района Тверской области Н. И. Моисеева

(«М. М. Бахтин и кимрский край»). В рамках чтений работали следующие научные секции: «Творчество М. М. Бахтина в современной истории, философии и этике», «Наследие М. М. Бахтина в литературоведении и лингвистике», «Многообразие и диалог культурных миров», «Молодые исследователи о М. М. Бахтине». Это позволило рассмотреть наследие ученого с разных сторон, наладить междисциплинарные связи между представителями разных наук. Завершилась конференция пленарным заседанием, на котором были подведены итоги работы секций и высказаны пожелания, рекомендации, связанные с дальнейшим изучением наследия ученого.

За день до конференции, на парковой территории университетского кампуса, в торжественной обстановке был открыт памятник М. М. Бахтину, созданный саранским скульптором Н. М. Филатовым, автором памятников Ф. Ф. Ушакову, А. С. Пушкину, С. Д. Эрзе и другим выдающимся деятелям русской культуры. Это первое скульптурное изображение Бахтина; оно представляется удачным, поскольку эстетически ярко и оригинально выражает его образ как мыслителя. Участники конференции возложили цветы к памятнику ученого.

Еще одним значимым эпизодом научных чтений стало торжественное открытие в Мордовском университете Бахтинского центра, представляющего собой изящно оформленную трехчастную экспозицию: кабинет ученого с подлинными предметами и книгами, стендовую информацию о его жизни и творчестве, аналитический отдел по изучению наследия мыслителя. Принадлежащие М. М. Бахтину личные вещи, книги были переданы несколько лет тому назад в дар Саранску московскими правопреемниками наследия ученого филологами С. Г. Бочаровым и Л. С. Мелеховой.

Участники конференции получили на руки и свежий выпуск библиографии публикаций трудов ученого и работ о его творчестве за последние 20 лет, подготовленный сотрудниками научной библиотеки университета, носящей имя М. М. Бахтина (Янькина 2015); в аннотации к указателю говорится: «Издание содержит сведения об отдельных работах ученого и публикациях по бахтиноведению, подготовленных мордовскими исследователями творчества философа и вышедших в период с 1995 г. по настоящее время». К сожалению, в этом издании, готовившемся без участия бахтиноведов, отражены, в отличие от предшествующих аналогичных изданий, далеко не все исследования об ученом и о рецепции его творчества в России и за рубежом, опубликованные за последние годы и отчасти вошедшие в другие библиографические указатели (см., например: Adlam – Shepherd 2000; Осовский и др. 2002: 534–658). Впрочем, планируется расширенное переиздание данного указателя. Материалы конференции также будут изданы отдельным сборником.

Оргкомитет Бахтинских чтений во главе с ректором Мордовского университета С. М. Вдовиным проделал большую подготовительную работу по достойной организации конференции, приему ее иногородних и зарубежных участников. Представители государственных структур Республики Мордовия, Саранска, местной православной епархии также уделили большое внимание 120-летию со дня рождения М. М. Бахтина, выступив на всех торжественных актах по этому случаю, оказав помощь Мордовскому университету в финансировании работы над памятником ученому.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М.М. *Лекции по истории зарубежной литературы: Античность. Средние века* (В записи В. А. Мирской) / Публ., подгот. текста, предисл. и коммент. И.В.Клюевой, Л. М. Лисуновой. Саранск: Издательство Мордовского университета, 1999.
- Васильев Н. Л. *Михаил Михайлович Бахтин и феномен «Круга Бахтина»: В поисках утраченного времени. Реконструкции и деконструкции. Квадратура круга*. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013.
- Васильев Н. Л. *Михаил Михайлович Бахтин и феномен «Круга Бахтина»: В поисках утраченного времени. Реконструкции и деконструкции. Квадратура круга*. 2-е изд. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014.

- Карпунов Г. В., Конкина Л. С., Осовский О. Е. (составители). *Михаил Михайлович Бахтин: Библиографический указатель*. Саранск: [Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва], 1989.
- Карпунов Г. В., Макаревич Ф. В. (составители). *Михаил Михайлович Бахтин: Библиографический указатель [1989–1994 гг.]*. Саранск: Издательство Мордовского университета, 1995.
- Карпунов Г. В., Борискин В. М., Естифеева В. Б. М. М. *Бахтин в Саранске: Очерк жизни и деятельности*. 2-е изд. Саранск: Издательство Мордовского университета, 1995.
- Клюева И. В., Лисунова Л. М. М. М. *Бахтин – мыслитель, педагог, человек*. Саранск: Республиканская типография «Красный Октябрь», 2010.
- Конкин С. С. (ред.). *Проблемы поэтики и истории литературы (Сборник статей): К 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности Михаила Михайловича Бахтина*. Саранск: [Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва], 1975.
- Конкин С. С. (ред.). *Проблемы научного наследия М. М. Бахтина*. Саранск: Издательство Мордовского университета, 1985.
- Конкин С. С. (ред.). *М. М. Бахтин: Проблемы научного наследия*. Саранск: Издательство Мордовского университета, 1992.
- Конкин С. С., Конкина Л. С. *Михаил Бахтин: (Страницы жизни и творчества)*. Саранск: Мордовское книжное издательство, 1993.
- Лаптун В. И., Сычев А. А. *Михаил Бахтин: известный и неизвестный*. Саранск: Издатель Константин Шапкарин, АНО «Дом народных ремесел», 2011.
- Осовский О. Е., Осьмухина О. Ю., Панкова Н. Б., Юрченко Т. Г. (составители). «Библиография исследований творчества М. М. Бахтина». Исупов К. Г. (ред.). *Михаил Бахтин: pro et contra: Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры: Антология*: В 2 т. СПб., 2002. Т. 2.
- Осьмухина О. Ю., Юрченко Т. Г. (составители). «Bibliografia Bakhtiniana. Ч. 1. СССР – Россия и ближнее зарубежье. 1960 – 2001 гг.». Осовский О. Е. (ред.). *Бахтин в Саранске: документы, материалы, исследования*. Вып. 1. Саранск: Типография «Красный Октябрь», 2002.
- Осьмухина О. Ю., Юрченко Т. Г. (составители). «Bibliografia Bakhtiniana. Россия и ближнее зарубежье, работы на русском языке (дополнение)». Осовский О. Е. (ред.). *Бахтин в Саранске: документы, материалы, исследования*. Вып. 2–3. Саранск: Типография «Красный Октябрь», 2006.
- Янькина Л. И. (составитель). *Михаил Михайлович Бахтин: Библиографический указатель*. Саранск: Издательство Мордовского университета, 2015.
- Adlam C., Shepherd D. *The Annotated Bakhtin Bibliography*. London: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2000.

Н. Л. Васильев

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева,  
Саранск, Россия  
nikolai\_vasilev@mail.ru



БОГДАН ТЕРЗИЋ  
(1.12.1928 – 17.01.2016)

Сунчаног јануарског поподнева, на Јовањдан, са дубоким пијететом опростили смо се од професора Богдана Терзића, доајена Катедре за славистику Филолошког факултета у Београду, чије је име за научнике широм света одавно постало заштитни знак београдске и српске славистике. Врсни филолог, надарени наставник, неуморни прегалац на пољу узајамног приближавања словенских култура и, надарен, Учитељ великим словом, који је, како је сам често истицао, увек више волео да предаје него да испитује, добар пријатељ – тешко је побројати све епитете којима би се могла описати свестраност његове личности. Неће бити претерано ако се каже да је одласком професора Богдана Терзића запечаћена цела епоха у историји београдске Катедре за славистику, за коју је он везао свој живот далеке 1947. године, када је уписао славистичке студије, и до ових дана.

Родом из Лике, из Ондића крај Удбине, одакле је избегао у јеку Другог светског рата као тринаестогодишњак, послератних година, након завршетка III мушке гимназије у Београду, уписао се на Филозофски факултет Београдског универзитета, на Групу за источне и западне словенске језике и књижевности са руским језиком и књижевношћу као главном струком, где је дипломирао 1951. године. После дипломирања, као стипендиста Ректората Београдског универзитета на постдипломском усавршавању при Катедри за источне и западне словенске језике и књижевности Филозофског факултета, постаје асистент чувеног слависте Кирила Тарановског, чију је значајну улогу у свом формирању као наставника и научника често истицао. Од тих далеких година научни и стручни рад професора Богдана Терзића се неизмено везује за београдску славистику, али и за студије словенске филологије у Приштини, где је предавао од 1962. до 1974. године, као и за Катедру славистике на Филозофском факултету у Новом Саду, где је предавао 15 година – од 1986. до 2001. Професор Терзић не само је предавао на славистичким катедрама широм Србије, већ је у значајној мери допринео уобличавању српске славистике јер су његови ученици касније постали професори који су васпитали бројне генерације слависта. Иако је углавном предавао историјску граматику руског језика (историјску граматику руског језика са источнословенском



дијалектологијом), држао је предавања и из граматике савременог руског језика (морфологије, творбе речи, лексикологије и синтаксе), што је било узроковано одласком професора Тарановског на Харвардски универзитет, а на славистичким постдипломским студијама у Београду је од школске 1971/72. предавао десетак година предмет Лингвистичка русистика. Професор Терзић је увек волео да истакне да је у последњој школској години свог радног века, 1991/92, први пут у историји Београдског универзитета, започео са наставом украјинског језика. Филолошка и посебно лингвистичка ерудиција професора Терзића допуштала му је да суверено влада материјом у оквиру свих дисциплина које је предавао, а његова предавања су пружала много више од тога што је стајало у опису програма, увек су била богато илустрована примерима, зачињена анегдотама из живота истакнутих научника које је лично познавао, компаративно, у случају дијахронички конципираних предмета, и контрастивно или конфронтативно конципирана. Богдан Терзић је посебно истицао разлику између контрастирања као поређења различитог у системима који се проучавају (сходно смислу који је садржан у самом термину – контраст) и њиховог конфронтирања – сучељавања ради откривања не само различитог, већ и сличног, оног што је условљено генетском, контактном и типолошком сродношћу језика. У том погледу није се давала предност генетској сродности, као јединој сродности у ужем смислу речи, већ и контактної, чијем проучавању Богдан Терзић је посветио велики број својих радова. Монографија Богдана Терзића *Руско–српске језичке паралеле* (Београд: Славистичко друштво Србије, 1999), као и његови бројни научни радови, најбоље одсликавају суштину конфронтативне методе коју је научник доследно примењивао. Неопходно је напоменути да сам термин конфронтативна лингвистика Богдан Терзић уводи у српску лингвистику већ 1969. године објавивши два рада посвећена тој проблематици („Лингвистические основы сопоставительного метода проф. Радована Кошутича“ // *Русский язык* 5/6 и“ О проблему славистичких конфронтативних студија“ // *Живи језици* 11, 1/4), а тек данас термин конфронтативна анализа добија прави смисао у оквиру расправа о тзв. карактеролошким истраживањима језика. Карактерологија заједно са систематологијом репрезентују два правца савремене типолошке анализе језика, а суштина карактеролошке методе се види као рад на изради универзалног метајезика који би послужио као еталон за опис типолошки специфичних обележја природних језика који се пореде. У својим карактеролошким истраживањима Богдан Терзић не иде путем израде универзалног метајетика, већ показује како се полазећи од различитог у једном од језика, могу интерпретирати специфичне чињенице другог језика. Тако, на пример, приликом расветљавања фонолошког и граматичког система руског језика Богдан Терзић полази од чињеница српског, које доприносе лакшем разумевању како система у целини тако и одступања од њега. Научни радови Богдана Терзића везани су за проучавање руског и српског језика првенствено у области морфологије и дериватологије, на структурно-функционалној основи, као и за испитивање

руског и рускословенског утицаја на српски језик XVIII века, са чим у вези проучавао је и русизме у савременом српском језику, поклањајући посебну пажњу конституисању правила и принципа њихове исправне транслитерације у српском језику. С тим у вези бавио се питањима српске језичке културе у области усвајања и адаптације стране ономастичке лексике у српској језичкој средини. С обзиром на чињеницу да је руски језик послужио као трансфер за пристизање у српски језик речи, посебно властитих именица, из других како словенских тако и несловенских језика, у радовима Богдана Терзића посебно су осветљена проблемска питања адаптације страних речи које су преузете из руског језика.

Привлаче пажњу и радови Богдана Терзића из области историје славистичке науке која се приказује кроз портретне описе значајних личности светске славистике. Тај дар – причати занимљиво и приступачно о историји светске славистике Богдан Терзић је посебно исказао и потврдио у књизи интервјуа *Славистички погледи Богдана Терзића* из чувене колекције *Одговори* београдског новинара Милоша Јевтића (Београд: Партенон: Београдска књига 2006). Са страница ове књиге Богдан Терзић отвара свима свој таленат усменог наратора, јер дискурс интервјуа одликује специфична дијалогска организација која допушта ауторима да живо и непосредно излажу чињенице не оптерећујући их настојањем да се прилагоде другом говорном жанру. Богдан Терзић нам се обраћа са страница књиге непосредно, уводећи у саму срж проблематике и чинећи је занимљивом и питком. Посматрана очима приповедача, који је уједно и учесник свих догађаја, културна историја оживљава и постаје оно што иначе мора бити – прича о појединачном које је допринело формирању њеног тока, а не обрнуто, као што се то често дешава када се брише печат било какве индивидуалности у општем току догађаја. Богдан Терзић је знао да прича занимљиво о свему – о свом узбудљивом и тешком детињству, о познатим личностима, о књижевности, о уметности, о класичној музици, посебно о концертима на Коларцу које је редовно посећивао. Био је прави пример универзитетског професора, под којим се пре свега подразумева свестрана ерудирана личност која зна да подели са другима своја размишљања на одређену тему, да пробуди у слушаоцима интересовање за проблематику о којој прича, као и жељу да следе његов пример посвећујући пажњу том питању.

Две школске године (1956/57. и 1957/58) професор Богдан Терзић је провео у Пољској као лектор српскохрватског језика на Варшавском универзитету. Тај период је често помињао касније као време које је било посебно богато контактима са истакнутим пољским лингвистима. Почев од 1962. и 1963. године боравио је у више наврата на краћим и дужим студијским боравцима на Московском универзитету и у Институту за руски језик Академије наука СССР. Његово познавање словенских језика и проблемских питања везаних за њихово истраживање није било стечено само из књига, већ и из живих контаката са другим лингвистима које је имао среће да познаје. Ученик и пријатељ таквих културних личности светске

науке као што су Роман Јакобсон, Александар Белић, Виктор Виноградов, Кирил Тарановски, Никита Толстој, Борис Отокар Унбенгаун и многих других, Богдан Терзић и сам је постао жива легенда српске славистике, и такав ће остати запамћен заувек. Многи од поменутих научника су били чести гости у дому Богдана Терзића, у Далматинској, који је познат по својој огромној, славистички профилисаној и рафинирано пробраној библиотеци.

Током свог радног века Богдан Терзић је учествовао у раду бројних научних скупова, међу којима су међународни конгреси слависта, скупови Међународне асоцијације наставника руског језика и књижевности (МАПРЈАЛ), као и бројне конференције у организацији Међународног славистичког центра, Славистичког друштва Србије, Савеза славистичких друштава, Друштва за стране језике и књижевности, Удружења књижевних преводилаца Србије, Катедре за славистику Филолошког факултета у Београду. Резултат тих научних активности представља научна библиографија професора Терзића која садржи преко триста научних и стручних радова, студија, неколико монографија, међу којима су и три књиге из области културе српског језика, које је објавио у коауторству са Егоном Фекете и Драгом Ђупићем (*Слово о језику* 1996, књ. II 2002; *Српски језички саветник* 2005). Допринос Богдана Терзића нормирању српског језика највише се огледа управо у настојању да се израде и ускладе принципи адаптације на свим језичким нивоима елемената који су доспели у српски језик из других, првенствено, словенских језика. Настојање да се стране позајмљенице у потпуности прилагоде ортоепској и ортографској норми српског језика подстиче Богдана Терзића на велики број чланака који су објављивани у новинама, пре свега у познатој рубрици у „Политици“, чији је назив послужио и као наслов поменутог језичког поучника.

Био је харизматична личност, живи доказ једноставне чињенице да једног универзитетског професора не чине звање и бодови за радове у часописима са SCI листе већ таленат да пренесеш другима знање, подариш своје виђење стварности које је утемељено на познавању бројних чињеница, али и на способности да распламсаш у другима занесеност оним што испуњава тебе. Тај дар Богдан Терзић је свакако поседовао. Академску средину чини скуп снажних индивидуалности, а склад се у њој постиже захваљујући доприносу појединаца који су вођени осећањем да припадају заједници која има дугу традицију и настојањем да обогате ту традицију својим личним залагањем. Богдан Терзић није само аутор бројних научних студија из области конфронтативне лингвистике, коју је утемељио у српској лингвистичкој славистици, или антологијских књига језичких поука и савета из области српске језичке културе, као и бројних научних и стручних радова који су објављивани широм света, већ и организатор научних скупова, уредник реномираних научних зборника и часописа, активни члан председништава међународних научних удружења и организација, један од оснивача Међународног славистичког центра, у којем

је остао активан до последњих дана. Увек је био спреман, без обзира на своју преоптерећеност, да помогне колегема, преузме на себе увођење нових предмета у универзитетску наставу, пружи подршку младима. Ниједно окупљање на Катедри, било радосним, било тужним поводом, није пропуштао, оплемењивао је сваки скуп својом појавом, уносећи топлину и људскост у све чега се би се латио. Његов распеван дубоки глас, који је био тако препознатљив, и данас одзвања ходницима и кабинетима Катедре за славистику Филолошког факултета у Београду или под високим сводовима Цркве светог Марка, где је сваке недеље певао у хору.

Био је виšekратно награђиван за живота. Међу његовим наградама су Пушкинова медаља Међународне асоцијације професора руског језика и књижевности (МАПРЯЛ), Повеља почасног члана Славистичког друштва Србије, Повеља Друштва за примењену лингвистику Србије, Златна значка Културно-просветне заједнице Србије, годишња награда Радио-телевизије Србије за књигу *Слово о језику*, Повеља за животно дело Славистичког друштва Србије, Пушкинова медаља – државно одликовање Руске Федерације. Највећом наградом међутим сматрао искрене речи упућене њему, које би га сваки пут дубоко дирнуле. Носио би са собом та писма или посвете на књигама, показивао их другима, сваки пут истичући како је племенит онај ко их је њему упутио. Професоре драги, не постоје речи којима можемо да Вам узвратио за сву Вашу пажњу и доброту, али ћемо настојати да Вам се одужимо следећи Ваш пример, поступајући према млађим колегама онако како сте се Ви опходили према нама. Срећни смо јер смо имали од кога да учимо.

*Људмила Поповић*

ТАТЈАНА МИХАЈЛОВНА НИКОЛАЈЕВА  
(1933–2015)

21. октобра 2015. године руску научну сцену напустила је Татјана Михајловна Николајева (Татјана Михайловна Николаева). С њом је тесно повезан знатан део читаве једне епохе – руске науке о језику друге половине XX века. Била је дописни члан руске Академије наука и члан Гетеборске академије, главни научни сарадник Института славистике РАН и од 2012. године главни уредник водећег руског лингвистичког часописа *Вопросы языкознания*. Њен научни опус чини 17 монографија и око 500 научних радова из области словенске интонације и просодије, семиотике, ономастике и прагматике, лингвистике текста, комуникативног аспекта морфосинтаксе и његових индоевропских корена.

Стасала је у оквиру московског структурализма, била је један од оснивача московско-тартуске семиотичке школе и припадала кругу истакнутих представника московске лингвистике друге половине XX в. (коју су, између осталих, чинили А. А. Реформатски, В. В. Иванов, В. Н. Топоров, И. И. Ревзин, И. А. Мељчук, А. А. Зализњак, В. М. Иљич Свитич, В. А. Дибо) – једне од водећих лингвистичких школа тога времена. Научну каријеру започиње радовима из области експерименталне фонетике, а од 1960. заједно с В. Н. Топоровим руководила је Сектором структурне типологије Института славистике (*славяноведения*) РАН. Из тог периода њенога рада проистекле су монографије посвећене словенској интонацији – *Интонация сложного предложения в славянских языках* (Москва, «Наука» 1969), *Фразовая интонация славянских языков* (М. 1977). Проблематику фонетике, фонологије и просодије обједињује у књизи *Семантика акцентного выделения* (М. 1982). Од 1990. до 2012. руководила је Одељењем типологије и упоредне лингвистике Института славистике РАН, где се показала и као талентовани организатор научних конференција и уредник низа зборника радова као што су нпр. *Славянские языковая и этноязыковая системы в контакте с неславянским окружением* (М. 2002), *Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии* (М. «Институт славяноведения и балканистики РАН» 2005), *Имя: семантическая аура* (М. «Языки славянских культур» 2007), *Ключи нарратива* (М. «Индрик» 2012). Тематика тих зборника сведочи о ширењу и преносу интересовања на неке нове области лингвистике, као што су лингвистика текста и прагма-

тика. Татјана Михајловна била је управо један од првих руских стручњака који се окреће лингвистици текста и тој теми посвећена је њена студија *Слово о полку Игореве. Поэтика и лингвистика текста* (М. 1997), написана у духу структурних метода московско-тартуске семиотичке школе.<sup>1</sup>

Паралелно с тим, Татјана Михајловна се може с правом сматрати оснивачем и зачетником једне сасвим нове области у руској лингвистици – прва је обратила пажњу на важност на први поглед маргиналних елемената језика, какве су речце и партикуле, које пак имају важну улогу у парадагматици и синтагматици језика и мишљења. Ову је тему она увела својом књигом *Функция частиц в высказывании* (М. 1985), а заокружила монографијом *Непарадигматическая лингвистика. История блуждающих частиц* (М. 2008). Као што је то већ било оцењено у научним круговима, био је то продор ка сасвим новом погледу на језик и новом нивоу његове анализе, упознавање с другачијим начином размишљања о језику, као и лингвистичког мишљења – “језик је у суштини много сложенији него што лингвистици изгледа”, по речима саме Татјане Михајловне.<sup>2</sup>

Све ове поменуте области њеног интересовања које је паралелно разрађивала, само су на први поглед разнородне. У суштини, све се оне могу довести у међусобну везу, како је Т. М. Николајева то и показала у њиховој монументалној рекапитулацији у монографији *От звука к тексту* (М. «Языки русской культуры» 2000). Од звука к интонацији и даље од речи ка концепту, а одатле ка комуникативној синтакси – тексту. „Код правог научника”, како је тим поводом говорила сама Т. М. Николајева, „све оно чиме се он у току свога живота бавио постепено се спаја у једну целину”.<sup>3</sup>

Лично сам упознат само делимично с радовима и научним темама којима се бавила Татјана Михајловна. Зато и нисам нарочито компетентан да процењујем домете и одјеке њене научне делатности. Али сам имао привилегију да је познајем и да се захваљујући њој делимично упознам с идејама и духом интелектуалне средине којој је припадала. Руске интелектуалне елите – непосредне, луцидне, темељне. Такав је утисак одавао и њен стан на Малој Никитској улици, који је више личио на ходнике неке библиотеке него на стан (у вези с којим је њен супруг Андреј Дмитријевич Михајлов, истакнути теоретичар књижевности, испричао незаборавну досетку: ако у стану има толико књига да више нема места ни за кревет – треба купити *раскладушку* [“кревет на расклапање”]). У овом контексту, један од мени најдрагоценијих ставова, који одражава дух средине, из-

<sup>1</sup> Упор. В. В. Иванов, «Член-корреспондент РАН Татьяна Михайловна Николаева (к 75-летию со дня рождения)», *Известия РАН. Серия литературы и языка*, 2009 (1), 68, 71.

<sup>2</sup> В. Н. Топоров, «Член-корреспондент РАН Татьяна Михайловна Николаева (к 70-летию со дня рождения)», *Известия АН, Серия литературы и языка*, Но. 1, 2004: 76; Т. В. Цивьян, «Подношение к юбилею Татьяны Михайловны Николаевой», *Славяноведение*, Но. 5, 2008: 124.

<sup>3</sup> Упор. И. А. Седакова, «Памяти Татьяны Михайловны Николаевой (19.09.1933 – 21.10.2015)», *Известия РАН. Серия литературы и языка*, 2016 (1), 75, 77-79.

разила је Татјана Михајловна тврдњама о важности открића научног проблема – јер „без научног проблема не може бити ни истраживања” и зато „научне конференције не треба организовати по тематици, него по проблематици”.

*Вања Станишић*



## РЕГИСТАР КЉУЧНИХ РЕЧИ

- Абхазия 165  
авангард 231  
avantgarda 81  
авангардная драматургия 135  
авангардный театр 223  
Ајваз 179  
аксіологія 25  
анаграмма 135  
анонимни кијевски буквар из 1664. 47
- Београд 203  
библейский стих 157  
Борис Ю. Поплавский 241  
Братство Св. Серафима Саровског 203
- В. Зењковски 203  
Василиј Бурцов 47  
Вильно 157  
возрождение души 57
- glas 81  
Гоголь 57, 231
- дани у недељи 35  
дом 165  
духовни живот руске емиграције 203
- естественная грамматика 9  
ethos 81
- животные 165
- заглавие 99  
зрительское восприятие 223
- Иван Фјодоров 47  
иконические, неиконические и контраиконические видовые парадигмы 9  
индивидуальная поэтическая система 111  
Источни Словени 35
- Јужни Словени 35
- карнавальность 135  
kolektivnost 81
- криптографический карнавал 135  
криптография 135  
Крученых 231
- манастир Хопово 203  
manifest 81  
Маяковский 99  
Мертвые души 67  
*Mehanikom* 81  
митрополит Антоније (Храповицки) 203  
«Морелла» 241
- народни хрононими 35  
непрерывность 157
- О писменех 47  
*Облако в щїянах* 99  
оппозиция неитеративности / итеративности 9
- «Падение дома Ашеро́в» 241  
память 157  
пантомима 223  
парадокс 223  
pesniška zavest 81  
Петербург 57  
Петербургские повести 57  
поэтика романа 179  
польская литература XX века 111  
православни студентски кружок Св. Серафима Саровског 203  
празнина 179  
принципы маркированности (принципы естественности, или законы преферентности) 9  
природа 165  
простор 179
- реинкарнация 241  
родина 35  
Руски студентски хришћански покрет 203
- С. Булгаков 203  
С. Франк 203  
савремена чешка књижевност 179

- семантика 99  
Сентандрејски буквар 47  
Сигей 231  
«слово-жест» 223  
Srećko Kosovel 81  
Страшный суд 57  
сюрреализм 111
- театроощущение 223  
текстология 99  
трагикомический гротеск 111  
трансавангардистское мышление 111
- уторак 35
- филоматы 157  
фразама 35  
фраземна аксіологічна опозиція 35
- „Христова азбука“ 47
- цінність 35  
Црноризац Храбар 47
- человек 165
- Эдгар Аллан По 241  
экспрессионизм 111

Сарадници у 89. свесци *Зборника Матице српске за славистику*

др Андреј Базилевски, научни саветник  
Институт за светску књижевност „М. Горки“ РАН  
Москва

др Сергеј Бирјуков, професор  
Универзитет „Мартин Лутер“  
Хале

ма Ненад Благојевић, асистент  
Департман за руски језик и књижевност, Филозофски факултет  
Универзитет у Нишу

ма Рок Бозовичар, докторанд  
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

ма Мирјана Бојанић Ћирковић, асистент  
Департман за српску и компаративну књижевност, Филозофски факултет  
Универзитет у Нишу

др Валентина Брио, професор  
Катедра руске и словенске филологије  
Јеврејски универзитет у Јерусалиму

др Николај Васиљев, професор  
Мордовски државни универзитет «Н. П. Огарјов»  
Саранск

др Рајна Драгићевић, редовни професор  
Катедра за српски језик, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

ма Драгана Ђурић, докторанд  
Катедра за српску књижевност, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Милена Ивановић, доцент  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Микела Капра, сарадник  
Католички универзитет „Свето срце“  
Бреша

др Владимир Климонов, професор  
Универзитет «В. фон Хумболт»  
Берлин

др Ивана Кочевски, асистент  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Жана Краснобајева-Чорна, доцент  
Катедра украјинског језика и примењене лингвистике  
Филолошки факултет  
Доњецки национални универзитет

ма Лазар Милентијевић  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

ма Никола Миљковић  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Сињити Мурата, професор  
Универзитет «Софија»  
Токио

ма Миланка Наранчић, докторанд  
Одсек за славистику, Филозофски факултет  
Универзитет у Новом Саду

др Александра Павловић, библиотекар саветник  
Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“  
Београд

ма Срђан Петровић, докторанд  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Људмила Поповић, редовни професор  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Вања Станишић, ванредни професор  
Катедра за српски језик, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Вера Терјохина, научни саветник  
Институт за светску књижевност «М. Горки» РАН  
Москва

др Бобан Ђурић, доцент  
Катедра за славистику, Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

ма Александра Угреновић, асистент  
Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима  
Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

др Ирина Шатова, доцент  
Класични приватни универзитет  
Запорожје



## 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](mailto:jdjukic@maticasrpska.org.rs) или [kornelijaicin@gmail.com](mailto: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 (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је 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 экраном*. 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](mailto:jdjukic@maticasrpska.org.rs) или [kornelijaicin@gmail.com](mailto: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 – Партедон 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:  
Клякић Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера“. *Политика* 21. 12. 2004: 5.
- ж) словарь:  
ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.
- з) фототипное издание:  
Соларић Павле. Поминак 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](mailto:idiukic@maticasrpska.org.rs) or [komeliiaicin@gmail.com](mailto:komeliiaicin@gmail.com). The papers are reviewed by two competent reviewers. The review process is double blind. The authors will be notified if the paper was accepted for publication within two months after the submission of the paper.

The paper should contain the following elements in this order:

a) the author's name and surname, institution in which the author works, email address (in reviews this is listed after the text);

b) the title of the paper in block capitals (name and number of the project which the paper is part of should be listed in the footnote at the bottom of the first page and linked with an asterisk);

c) a summary (up to 10 lines) in the language in which the paper is written and in English;

d) key words (up to 5) in the language in which the paper is written and in English;

e) the text of the paper;

f) references (separate references written in Cyrillic and Latin alphabets; for the paper written in the Cyrillic alphabet first list references in Cyrillic alphabetically and then references written in the Latin alphabet alphabetically; for the paper written in the Latin alphabet, the reverse should be done; the works of the same author should be listed chronologically in an alphabetical order of the titles; if the source uses the author's initials, not their full name, then references may include initials);

g) a summary: author's name and surname, title of the paper ('Summary' should be written below the title), the text of the summary, key words; if the paper is written in Serbian, the summary can be in English, Russian, German, French or Italian; if the paper is written in a foreign language, the summary should be written in Serbian (the publisher will provide a translation of the summary for foreign authors);

h) appendices (photographs, images, tables, facsimiles, etc.); they should be numerically indexed and the basic text should contain their position in the appendix (Appendix 1, Appendix 2, etc.).

When the paper is prepared for publication, the following rules should be followed:

a) titles of separate publications (collected works, novels, dramas, collections or cycles of poetry and stories, monographs, proceedings, journals, newspapers, dictionaries, encyclopedias, etc.) should be written in italics;

b) titles of individual publications (poems, stories, articles, inscriptions, etc.) as well as the titles of works of art (paintings, sculptures, compositions, operas, ballets, theater plays, films) should be written within quotation marks;

c) in the papers written in Serbian the names of foreign authors are transcribed following the rules listed in the *Pravopis srpskoga jezika* [*Orthography of the Serbian Language*]; when the foreign name is mentioned for the first time, the original spelling is put in the parentheses unless the name is generally known (e.g. Noam Čomski – Noam Chomsky) or unless the original spelling is the same as the Serbian transcription (e.g. Vladimir Toporov); the original names of authors are listed in the parentheses, e.g. (Belie 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

d) in the papers written in Serbian the quotations are marked with double quotation marks („...“), and quotations within quotations with single quotation marks ('...'); in the papers written in other languages the quotations are marked according to the rules of orthography of that language.

Quoting references in the text:

a) referring to a monograph as a whole (Gurianova 2012) or a study as a whole (Bowl 2012);

b) referring to a certain page or more adjacent or non-adjacent pages (Lotman 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96,101);

c) referring to the works of the same author from the same year (3tkind 1982a), (3tkind 1982b); referring to the works of the same author from different years – chronologically (Lachmann 1994; 2002);

d) referring to a work by two authors (Gamkrelidze – Ivanov 1984: 320–364); when referring to a work by multiple authors, only the surname of the first author is listed followed by the abbreviation *i dr./et al.* (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); referring to the works of two or more authors (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

e) if it is clear from the context which author was quoted or paraphrased, the textual bibliographical note need not list the surname of the author, e.g.: “According to Murphy's research (1974: 207), the first preserved tractate from that field was written by Benedictine Alberic from Monte Cassino in the second half of the 11<sup>th</sup> century”;

f) the manuscripts are quoted by folios (e.g. 2a-3b), not by pagination, unless the manuscript is paginated.



The works cited are listed in a separate section entitled REFERENCES.

They are listed in the following way:

a) a book by a single author:

Белић Александар. *О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка испитивања*. Т. 1.-2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевскиј Федор. *Записки из подпоља. Полноје сабрање сочинениј*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклуен Маршалл. *Понимање Медиа: Внешње раширења човека*. Москва: КАНОН-прес-Ц; Жуковскиј: Кучково поље, 2003.

Чајкановић 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 Јуриј, Цивьян Јуриј. *Дијалог с екраном*. 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. «Глагољна валентност в поетическом познанију мира». Фатеева Натаља (ред.). *Јзык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

f) an article in a newspaper:

Кљакић Слободан. „Черчилов 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. *Песмарица*. Темишвар, 1780-1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

j) an online publication:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Editorial board of *the Review of Matica Srpska for Slavistics*

Рецензенти који су рецензирани радове приспеле за 89. свеску  
*Зборника Матице српске за славистику*

др Николај Богомолов  
др Петар Бојанић  
др Петар Буњак  
др Михаил Вајскопф  
др Дојчил Војводић  
др Јасмина Војводић  
др Аркадиј Голденберг  
др Валериј Гречко  
др Анатолиј Загнитко  
др Корнелија Ичин  
др Ксенија Кончаревић  
др Александра Корда  
др Игор Лошчилов  
др Михаил Мејлах  
др Марија Митровић  
др Љубинко Раденковић  
др Александар Петров  
акад. Предраг Пипер  
др Људмила Поповић  
др Тања Поповић  
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](mailto:jdjukic@maticasrpska.org.rs)

e-mail: [kornelijaicin@gmail.com](mailto:kornelijaicin@gmail.com)  
<http://www.maticasrpska.org.rs>

Зборник Матице српске за славистику, св. 89  
закључен је 4. априла 2016.

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 2016.

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